

Volkmar Andreae
Dirigent, Komponist und Visionär

—

Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Matthias von Orelli

von Zürich/ZH und Locarno/TI

Angenommen im Herbstsemester 2008 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen und
Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Zürich, 2009

*Ein erstklassiges Orchester,
ein verständnisvolles Publikum:
welche Freuden für einen Künstler.*

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	1
	Quellenlage	4
	Dank	6
II	Der Dirigent	7
	Das Leben von Volkmar Andreae	7
	Anfänge in Bern und musikalische Ausbildung	7
	Am Kölner Konservatorium	9
	Der Militärdienst	12
	Der Dirigent Volkmar Andreae	14
	Die Anfänge in Zürich	18
	Wirken bei Zürcher Chören	22
	Andreae und der Männerchor Zürich	24
	Andreae und der Gemischte Chor Zürich	25
	Konservatorium Zürich und Schweizer Tonkünstlerverein	26
	Wirken beim Tonhalle-Orchester Zürich	31
	Organisation der Tonhalle-Gesellschaft Zürich	40
	Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft	50
	Problematik der Zugaben	62
	Das Standardrepertoire	67
	Die Moderne	69
	Anton Bruckner und Gustav Mahler	76
	Gäste bei der Tonhalle-Gesellschaft	83
	Die Tonhalle-Gesellschaft während der Weltkriege	90
	Betriebswirtschaftliche Aspekte	103
	Orchestergagen	111
	Bemerkenswerte Angelegenheiten des Orchesters	115
	Volkmar Andreae und die Tagebücher Thomas Manns	124
	Volkmar Andreae und Anton Bruckner	130
	Anton Bruckners Werke in Zürich	131
	Das Brucknerfest 1936 in Zürich	132
	Das Zürcher Bruckner-Fest im Spiegel der Rezeption	141
	Volkmar Andreae und Wien	146
	Volkmar Andreae, Anton Bruckner und Arthur Seidl	152

III	Der Komponist	155
	Einleitung	155
	Anzahl der Kompositionen	156
	Kompositionsstadien	156
	Texte	156
	Verleger	157
	Uraufführungsorte	157
	Werke für Chor	157
	Kammermusik	158
	<i>Trio</i> Nr. 1 f-Moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 1	159
	<i>Trio</i> Nr. 2 Es-Dur für Klavier, Violine und Violoncello op. 14	163
	Reflexionen I: Kammermusik	166
	Liedzyklus	171
	<i>Chilbizyte</i> op. 18	171
	Reflexionen II: Liedzyklus	174
	Musiktheater	179
	<i>William Ratcliff</i> op. 25	179
	Handlung	179
	Analytische Bemerkungen	179
	<i>Die Abenteuer des Casanova</i> op. 34	186
	Handlung	186
	Analytische Bemerkungen	186
	Reflexionen III: Musiktheater	194
	<i>William Ratcliff</i> : Entstehung und Aufführungen	194
	Skizzen und Materialien	196
	Wirkung der Oper	197
	<i>Die Abenteuer des Casanova</i> : Entstehung und Aufführungen	202
	Skizzen und Materialien	203
	Wirkung der Oper	206
	Orchestermusik	216
	<i>Konzert</i> für Violine und Orchester f-Moll op. 40	216
	Reflexionen IV: Orchestermusik	219
	Instrumentierung	224
	Im Spiegel der Rezension	226
	Andreaes Werke in der Tonhalle Zürich	235

IV	Conclusio	237
V	Anhänge	
	V.I. Kurzbiografien	243
	V.II. Bibliografie	251
VI	Kommentiertes Werkverzeichnis	255
VII	Notenbeispiele zu Kapitel III	285
	Biografie Matthias von Orelli	323

I Einleitung

Warum sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit Volkmar Andreae beschäftigen, liegt doch die Zeit seines Wirkens schon mehr als ein halbes Jahrhundert zurück?

Das Tonhalle-Orchester und der Kulturplatz Zürich haben in den vergangenen Jahren einen Aufschwung erfahren, der auch medial seinen Niederschlag gefunden hat. Das Tonhalle-Orchester von heute gilt als international etabliertes Sinfonieorchester, das von berühmten Dirigenten geleitet wird, mit renommierten Solisten musiziert, umfangreiche Tourneen absolviert und preisgekrönte Einspielungen vorlegt. Im Zuge solcher Berichterstattung darf man die Umstände nicht vergessen, wie sich die Traditionsbildung des Tonhalle-Orchesters überhaupt entwickelt hat. Volkmar Andreae gehört zu jenen Persönlichkeiten, die das Orchester im Speziellen und den Kulturplatz Zürich im Allgemeinen grossen Veränderungen unterworfen hat und als Nachfolger des Gründers des Tonhalle-Orchesters, Friedrich Hegar², die Weiterentwicklung des Orchesters erst richtig realisiert hat. Verschiedene Publikationen haben sich Volkmar Andreae bereits gewidmet, doch fehlte bislang eine detaillierte Untersuchung seiner vielseitigen Tätigkeiten, vor allem auch jenen abseits des Dirigentenpults – schliesslich war Andreae über Jahrzehnte auch gleichzeitig der (nach heutigem Sprachgebrauch) Intendant dieser Institution, die bis heute dank eines stabilen Subventionsvertrags mit der Stadt und dem Kanton Zürich sowie mit Zuwendungen von Dritten rechnen kann.

Bei genauerem Hinsehen erschliesst sich dem Betrachter die aussergewöhnliche Stellung, die Andreae beim Tonhalle-Orchester und in der Stadt Zürich genossen hatte – und sogar bei heute hoch gehandelten Dirigenten nachhaltigen Einfluss hatte, wie die Erwähnung in Franz Welser-Möst's *Kadenzen. Notizen und Gespräche* von 2007 zeigt:

Als ich zehn oder elf Jahre alt war, hat mir eine Bekannte eine Langspielplatte mit einer Aufnahme der Zweiten Symphonie von Anton Bruckner unter der Leitung von Volkmar Andreae geliehen. Diese Musik hat mich so fasziniert, dass ich sie jeden Tag nach der Schule bei voller Lautstärke gehört habe, bis meine Mutter nach drei Wochen gemeint hat, es sei jetzt genug damit.³

² Vgl. auch Müller (1987).

³ Welser-Möst (2007), S. 118.

Erstaunlich auch die Tatsache, dass kulturpolitische Fragen, wie sie heute in aller Munde sind, schon vor rund hundert Jahren aktuell waren. Und um diese Thematik besser zu verstehen, bietet sich der Rückblick auf die lange und umfangreiche Tätigkeit von Volkmar Andreae in der Zürcher Tonhalle an. Ein solcher Blick in die Vergangenheit mag auch ein Impuls für den Blick in die Zukunft sein. Manches, das damals erfolgreich war, könnte es heute vielleicht wieder sein, zahlreiche Errungenschaften, die wir heute als selbstverständlich erachten, wurden erst durch die damalige Entwicklung möglich und konnten sich im Laufe der Zeit etablieren. Im Laufe der vorliegenden Studie lernt man Andreae bei der täglichen Arbeit kennen, der seine persönlichen Kontakte in den Dienst des Tonhalle-Orchesters stellt, ohne sich selber als Künstler dabei zu vernachlässigen. Man liest, wie neue Pioniertaten (Konzerteinführungen, Volkskonzerte) erdacht wurden, die politische Lage in Europa starken Einfluss auf das Zürcher Konzerleben ausübte oder wie sich Andreae persönlich um Vertragsverhandlungen mit Künstlern kümmerte. Ein lebendiges Porträt nicht nur von der Person Andreae, sondern gleichfalls vom Kulturplatz Zürich, das über beinahe vierzig Jahre begleitet werden kann. Unter der Leitung von Volkmar Andreae erlebte das Orchester der Tonhalle-Gesellschaft, und somit auch das Zürcher Musikleben, einen musikalischen Höhenflug, der nicht nur das angestammte Repertoire berücksichtigte, sondern sich mit gleichem Nachdruck für das zeitgenössische Schaffen von Komponisten einsetzte. Einen wichtigen Schwerpunkt setzte Andreae dabei immer bei den Schweizer Komponisten. Ergänzt wurden diese klug disponierte Programmatik mit berühmten Gästen, die dank Andreaes persönlichen Beziehungsnetz über Jahre freundschaftlich mit der Stadt Zürich und seinem Orchester verbunden blieben. Erstaunlich vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass man im Jahre 1979 den 100. Geburtstag von Volkmar Andreae in Zürich beinahe vergass. Samuel Hirschi, langjähriger Sekretär der Tonhalle-Gesellschaft formulierte dies im *Tages-Anzeiger* vom 14. Juli 1979 wie folgt:

Ebenso unterliess es bedauerlicherweise die sonst so rührige Tonhalle-Gesellschaft, ihren früheren Chefdirigenten wenn auch nur mit einer bescheidenen Feier zu ehren. Einzig (das zu Unrecht vielgeschmähte) Radio Zürich⁴ hat in einer einstündigen Sendung vor einigen Wochen Volkmar Andreae als damals überragende und das Musikleben unserer Stadt prägende Persönlichkeit sowie als Komponist geehrt. Vernachlässigt wird seit etlichen Jahren leider auch das kompositorische Schaffen Andreas. Es wäre für die Tonhalle-Gesellschaft eine Ehrenpflicht, wieder einmal eines seiner Werke zur Aufführung

⁴ Das Radioorchester wurde 1924 gegründet. 1944 wurde es im Tonhalle-Orchester integriert. 1945 gründete man das Orchester des Studio Beromünster, welches 1958 wieder umbenannt wurde.

bringen zu lassen. (...) Sic transit gloria mundi. "Dies vor allem, wenn man bedenkt, dass Andreae etwa 1150 Konzerte und 800 verschiedene Werke von 200 Komponisten dirigiert hatte."⁵

Aussergewöhnlich, und daher auch betrachtenswert, ist das reiche schöpferische Oeuvre, das Andreae hinterlassen hat und das nun erstmals systematisch aufgearbeitet werden soll; das kommentierte Werkverzeichnis ermöglicht einen Überblick über dieses umfangreiche Schaffen. Denn die Kompositionen von Andreae ermöglichen einen noch tieferen Blick in sein künstlerisches Verständnis, welches das Bild des Dirigenten zusätzlich ergänzt. Vor diesem Hintergrund betrachtet der zweite Teil ausgesuchte Werke exemplarisch und versucht diese, in gattungsspezifischen Reflexionen in einen Gesamtkontext zu stellen.

So ergibt sich ein breites Spannungsfeld zwischen dem Dirigenten, Komponisten, „Kulturpolitiker“ und Koordinator Volkmar Andreae, das unter gewissen Gesichtspunkten beinahe modern erscheint und ein Kapitel relevanter Zürcher, wenn nicht sogar Schweizer Kulturgeschichte beleuchtet. Das Ziel besteht darin, die Persönlichkeit Volkmar Andreaes in einer neuen Gesamtheit darzustellen, um damit die weitere Entwicklung der Musikstadt Zürich nicht nur kurzfristig zu verstehen, sondern im Sinne einer weiter zu führenden Tradition, die eng verbunden ist mit innovativen, visionären Persönlichkeiten wie sie Volkmar Andreae eine war.

So mag bei der Lektüre dieser Studie in Erinnerung gerufen werden, worauf das Musikleben Zürichs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fusst. Der Blick nur nach vorne ist einseitig, man muss gleichzeitig das Bewusstsein dafür haben, was früher passierte.

⁵ Zeitungsausschnitt, unbekannte Quelle, 1963.

Quellenlage

Die primäre Quelle für die vorliegende Untersuchung bildete der Nachlass von Volkmar Andreae, der einerseits in der Zentralbibliothek Zürich und andererseits im Stadtarchiv Zürich lagert. Ebenfalls im Stadtarchiv befindet sich das Archiv der Tonhalle-Gesellschaft Zürich, dem sämtliche Informationen bezüglich der Institution (Protokolle, Jahresberichte, Jahresrechnungen, Notizbücher, Presseberichte) entnommen werden konnte und einen Blick auf Andreae aus der Institution heraus ermöglicht. Neben älteren Publikationen über Volkmar Andreae (genannt seien die Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich aus den Jahren 1959⁶ und 1976⁷) waren zwei Bände wichtige Wegbereiter und Informationsgeber für diese Studie: Margrit Engeler's Briefedition⁸ der umfangreichen Korrespondenz Volkmar Andreas mit Musikern, Komponisten und seinem künstlerischen Umfeld und René Karlens Dissertation⁹, die die Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft von 1895-1995 untersuchte.

Die umfangreiche Korrespondenz, von der der Nachlass von Volkmar Andreae zeugt und die auch schon umfangreich durch Margrit Engeler¹⁰ aufgearbeitet wurde, lässt eine intensive Analyse der Wirkungsgeschichte von Volkmar Andreaes Interpretationen und Werken zu. Die Briefedition Engeler verdient ihre Meriten mit der beinahe vollständigen Sichtung und wissenschaftlichen Kommentierung und Einordnung der Briefinhalte. Für die vorliegende Arbeit war es nun nötig, die noch nicht transkribierten Briefe nochmals einzusehen, insbesondere jene, die sich um Interpretation oder Werk Andreaes thematisieren.

Neben den Zeugnissen aus der Presse bieten einzelne Briefe einen noch viel präziseren Blick „hinter die Kulisse“ der Werkstatt Andreae. Dank des direkten Austausches von Informationen sind die Briefinhalte in ihrer Aussage direkter als die zahlreichen Protokolleintragungen, da sie nicht für die öffentliche Meinung gedacht waren. So kann man davon ausgehen, dass Kommentare zu Andreaes Schaffen einen grossen informativen und glaubwürdigen Charakter haben.

⁶ Giegling (1959).

⁷ Andres Briner (Hrsg.): *Briefe Busonis an Edith Andrae*. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1976.

⁸ Engeler (1986).

⁹ Karlen (1998).

¹⁰ Engeler (1986).

Im Rahmen der vorliegenden Studie ist bewusst keine Biografie von Volkmar Andreae entstanden. Jedoch wäre auch dieser Aspekt sehr wichtig. Dazu müssten aber noch viel mehr private Zeugnisse bearbeitet werden, denn die Quellenlage hierfür ist schwierig zu beurteilen. Schon für die vorliegende Arbeit waren einzelne Hinweise mündlicher Art notwendig, für eine Biografie wäre die *oral history* ein ganz zentraler Aspekt.

Dank

Diese Arbeit wäre nicht zustande gekommen ohne die grosse Hilfe zahlreicher Menschen und Institutionen:

Die Forschungs- und Nachwuchsförderungskommission der Universität Zürich ermöglichte mir dank eines zweijährigen Forschungskredits eine sorgenfreie Arbeit in der Anfangsphase.

Besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, ohne dessen Anregung und umsichtige Betreuung diese Arbeit nicht entstanden wäre. Marc Andreae ermöglichte mir den direkten Draht zur Familie Andreae, der manches Unklare erhellen konnte. Im Laufe der Forschung wurden auch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Stadtarchivs Zürich sowie der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich zu wertvollen Stützen.

Barbara Ochsenbein-Bär hat mit unermüdlicher Genauigkeit die Manuskripte lektoriert und damit einen wesentlichen Beitrag zum Gelingen der Arbeit geleistet. Mit dem umfangreichen Wissen und Erfahrungsschatz bezüglich der Tonhalle-Gesellschaft und Zürcher Kulturgeschichte hatte ich in Dr. Guido von Castelberg einen umsichtigen und inspirierenden Wegbegleiter. Weitere hilfreiche Anregungen durfte ich von Dr. Antonio Baldassarre und Dr. Rolf Urs Ringger empfangen.

An dieser Stelle gebührt auch meinen Eltern, Barbara und Hannes von Orelli-Schindler, tief empfundener Dank für die jahrelange Unterstützung meines Tuns, ohne die ich an diesem Punkt gar nie angelangt wäre.

Und meiner Verlobten Simona Borsari danke ich für ihr liebevolles Verständnis und ihre grosse Unterstützung während der letzten Jahre.

II Der Dirigent

Das Leben von Volkmar Andreae

Anfänge in Bern und musikalische Ausbildung

Volkmar Andreae kam am 5. Juli 1879 in der Schweizer Hauptstadt Bern zur Welt. Sein Grossvater väterlicherseits war Heinrich Volkmar Andreae (1817-1900), der im neuenburgischen Fleurier als Apotheker tätig war. Er war aber auch musikalisch aktiv, leitete einen eigenen Chor¹¹ und war Leiter des „Club Jurassien“. Durch direkte Vermittlung von König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen wurde Heinrich Volkmar Andreae das Bürgerrecht von Neuenburg verliehen, als sich der Kanton 1815 der Eidgenossenschaft anschloss, aber noch preussisches Eigentum blieb. Andreaes Vater Philipp (1849-1936) war ebenfalls Apotheker. Er lernte in Fleurier seine spätere Gattin, die italienische Sängerin Adelina Perroni, kennen. Die Familie zog später nach Bern, wo der Vater am Waisenhausplatz eine Apotheke eröffnete. Als sich Volkmar seiner Verpflichtungen wegen in Zürich niederliess, zog auch der Vater an die Limmat und übernahm die Apotheke an der Poststrasse.

Fünf Jahre vor Volkmar wurde der Bruder Karl geboren. Ihre Jugend verbrachten beide in Bern. Volkmar besuchte die Primarschule im Schulhaus Äschbacher, dann anschliessend das Progymnasium und von 1889-1897 das Literaturgymnasium. Im September 1897 war Andreae Praeses der Gymnasia bernensis, sein Vulgo war Orpheus.

Schon als Fünfjähriger erhielt Volkmar Andreae den ersten Klavierunterricht bei Selma Stämpfli¹². Während der Gymnasialzeit setzte er diesen Unterricht am Klavier an der Berner Musikschule bei Ernst Denhof und Dominik von Reding¹³ fort.

Anschliessend studierte Andreae bei Karl Munzinger (1842-1911) Klavier, Komposition und Theorie. Munzinger prägte während mehrerer Jahre das Berner Musikleben und leitete u.a. auch den dortigen Cäcilienverein. Zudem war Munzinger Berner Musikdirektor und ein Freund von Johannes Brahms und Josef Viktor Widmann. Bei Widmann lernte Andreae im Jahre 1895 Johannes Brahms persönlich kennen und durfte ihm am Klavier vorspielen. Aus Anlass des 50-

¹¹ Nähere Angaben zu diesem Chor fehlen.

¹² Nähere Angaben zu Selma Stämpflis Leben und ihrer Wirkung als Pädagogin konnten nicht eruiert werden.

¹³ Nähere Angaben zu Ernst Denhof und Dominik von Reding konnten nicht eruiert werden.

jährigen Bestehens der Berner Musikschiule spielte Andreae am 25. April 1908 eine *Sonate*¹⁴ für Klavier und Violine von Johannes Brahms zusammen mit dem Geiger Karl Jahn. In einem Brief an Andreae vom 24. November 1933 gibt sein Freund Fritz Brun seiner Freude Ausdruck, dass Andreae „als prominenteste[r] Schüler der alten Musikschiule“¹⁵ am Jubiläumsfest des Konservatoriums in Bern teilnahm.

¹⁴ Es ist nicht bekannt, um welche Sonate es sich dabei handelte.

¹⁵ Nachlass VA (VA), Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Brun an Andreae, 24.11.1933.

Am Kölner Konservatorium¹⁶

Von 1897-1900 brachte ihn seine Ausbildung nach Köln, wo er am dortigen Konservatorium bei Franz Wüllner studierte. Wie Antoine-Elisée Cherbuliez in einem Artikel¹⁷ zu Andreaes 60. Geburtstag festhielt, war sich Andreae bewusst, dass es in der Schweiz kein Konservatorium gibt, das international anerkannt war. Vielleicht auch ein Grund, warum sich Andreae später mit viel Einsatz in den Dienst des Zürcher Konservatoriums stellte. Fritz Brun¹⁸ (1878-1959), später ein Freund Andreaes, war dort wie Andreae von 1896-1901 ein Schüler von Wüllner am Kölner Konservatorium und wurde später Nachfolger von Karl Munzinger in Bern (1909-1943). Daneben studierte Fritz Brun auch bei Max van de Sandt (1863-1934) Klavier und genoss Theorieunterricht bei Arno Kleffel (1840-1913). In dieser Kölner Studienzeit schlossen die beiden Schweizer Studenten in Köln eine enge Freundschaft, die lange währen sollte.

Die Rheinische Musikschule wurde 1845 von Heinrich Dorn gegründet. 1850 wurde sie zum Konservatorium, gleichzeitig mit der Berufung von Franz Wüllner. 1925 wurde aus dem Kölner Konservatorium die Hochschule für Musik Köln¹⁹ und feierte zudem das 75-jährige Bestehen. Aus diesem Anlass wurden drei Festkonzerte organisiert, zu denen herausragende Schüler der vergangenen Jahre eingeladen wurden. Neben Ewald Straesser, Ludwig Wüllner²⁰, Adolf Busch, Max Strub²¹ und Elly Ney²² war dies auch Volkmar Andreae. Die drei Festkonzerte fanden im Vorfeld des Niederrheinischen Musikfests statt.²³

Franz Wüllner wurde im Mai 1884 zum städtischen Kapellmeister von Köln berufen. Bis dahin war er in Dresden tätig gewesen. In Einklang mit dieser Berufung lag die Leitung des städtischen Konservatoriums.²⁴ Man war sich in Köln im Klaren, dass als Nachfolger von Ferdinand Hiller nur eine ausgezeichnete Persönlichkeit in Frage kam, weshalb man Johannes Brahms anfragte. Dieser lehnte jedoch ab und empfahl dafür seinen Freund Wüllner²⁵, so dass im Sommer 1884 die Verträge unterzeichnet werden konnten. Sein erstes Konzert mit dem Gürzenich-Orchester

¹⁶ Vgl. auch Samuel Weibel: *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse* in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 168, Merseburger 2006.

¹⁷ Cherbuliez (1939), S. 117.

¹⁸ Vgl. Biografie Fritz Brun.

¹⁹ Ein entscheidender Entwicklungsschritt auf dem Weg zur professionellen Musikausbildung wird 1925 vollzogen, als nach Einführung einer neuen Studien- und Prüfungsordnung die Anerkennung als Staatliche Hochschule für Musik erfolgte.

²⁰ Vgl. Biografie Ludwig Wüllner.

²¹ Vgl. Biografie Max Strub.

²² Vgl. Biografie Elly Ney.

²³ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*, XVII. Jahrgang, Heft 10. Berlin und Leipzig 1925, S. 792.

²⁴ Kämper (1969), S. 53.

²⁵ Kämper (1969), S. 54.

gab Wüllner am 28. Oktober 1884. In seinem Vertrag wurde ihm die Möglichkeit zugebilligt, jedes Jahr Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zu leiten. In der Saison 1885/86 wurde Wüllner aus nicht bekannten Gründen nicht mehr für Konzerte mit diesem Orchester eingeladen.²⁶

In seiner Zeit als Konservatoriumsdirektor leitete Wüllner persönlich die einzige Kompositionsklasse sowie eine Chorgesangsklasse, wobei er besonders grosses Renommee mit seiner Chorgesangserziehung erreichte, mit der wohl auch der junge Andreae in Berührung kam. Daneben etablierte Wüllner auch noch ein Orchester, eine Opernschule und ein Lehrerseminar. So entwickelte sich unter seiner Leitung das Institut neben dem renommierten Leipziger Konservatorium zu einer der bedeutendsten musikalischen Lehranstalten in Deutschland. Jeweils im Juli fanden die Prüfungskonzerte mit den Schülerkompositionen statt. Es war für ihn selbstverständlich, dass sich die Eigenart eines jeden Schülers entwickeln sollte.²⁷ Neben Andreae waren die weiteren Schüler Ewald Strässer²⁸ oder Peter Fassbaender²⁹. Alle blieben sie auch nach dem Weggang von Köln mit Wüllner stets in engem Kontakt.

Wenn man nun Wüllners Wirken als Dirigent untersucht, so kann man zahlreichen zeitgenössischen Berichten entnehmen, dass er vor allem dafür berühmt war, mit äusserster Schlichtheit und Bescheidenheit zu dirigieren. Sein Dirigierstil stand unter dem Zeichen der Gewissenhaftigkeit und Werktreue.³⁰ „Pultvirtuosentum und äusserlich blendende Dirigenteneigenschaften waren ihm fremd; er erschien ‚eher steif und eckig als elegant‘“³¹. Besonders seine Beethoven-Interpretationen erhielten viel Lob, von „höchster Vollendung“ ist die Rede, und seine Dirigate wurden als Massstab interpretiert.³² Die Werke von Beethoven bildeten einen Kern im Repertoire mit dem Gürzenich-Orchester. Im Mai 1891 dirigierte Wüllner an drei Abenden sämtliche Beethoven-Sinfonien und festigte damit seinen Ruf als „einer der vorzüglichsten Dirigenten Deutschlands“³³. Daneben setzte er sich aber auch für die zeitgenössische Musik, etwa von Max von Schillings, Max Bruch oder Engelbert Humperdinck ein. Einen Blick auf Andreaes späte Hingabe für Bruckner werfend, erstaunt die Bemerkung, dass sich Wüllner eher schwer mit den Werken Bruckners auseinanderzusetzen vermochte, aber

²⁶ Kämper (1969), S. 55.

²⁷ Hans-Joachim Wagner: Freie Musik in Köln. Daten - Fakten – Hintergründe, Köln 1994, S. 11-38.

²⁸ Vgl. Biografie Ewald Strässer.

²⁹ Vgl. Biografie Peter Fassbaender.

³⁰ Kämper (1969), S. 57.

³¹ Kämper (1969), S. 57.

³² Kämper (1969), S. 58.

³³ Kämper (1969), S. 63.

dennoch zu den ersten Dirigenten von Bruckners Werken³⁴ zählte, obwohl er ansonsten eher mit Wagner oder der Neudeutschen Schule verbunden war und sich mit Nachdruck für den jungen, am Anfang seiner Laufbahn stehenden Richard Strauss einsetzte. Doch am 7. Januar 1886 führte Franz Wüllner mit dem Gürzenich-Orchester die *Sinfonie* Nr. 7 von Bruckner auf, was auf breite Resonanz in der Presse stiess.³⁵ Bereits ein Jahr später wurde das Werk erneut in Köln aufgeführt.

Eine weitere Leistung von Wüllner waren seine persönlich gehaltenen Einführungen vor den so genannten Volkssinfoniekonzerten in Köln.

Zuletzt muss auch Wüllners Tätigkeit als Hofkapellmeister³⁶ in München genannt werden, während der er unter anderem die Uraufführung von Richard Wagners *Rheingold* im Jahre 1869 leitete. Im Hinblick auf Andreae erklärt dies, weshalb der junge Schweizer Dirigent nach seinem Studium in Köln für ein Jahr als Korrepetitor an die Münchner Hofoper³⁷ engagiert wurde. Cherbuliez ist sich sicher, dass diese intensive Begegnung mit der Welt der Oper einen grossen Einfluss auf den jungen Dirigenten und Komponisten ausübte.³⁸

³⁴ Bruckner-Handbuch, S. 129.

³⁵ Vgl. Harten (Hrsg.): Anton Bruckner. Ein Handbuch, Salzburg 1996, S. 238.

³⁶ Vgl. <http://www.jadu.de/musikgeschichte/text/musiker1.html>: 15.05.2007]

³⁷ Vg. auch Biografie von Wüllner, der ebenfalls in München tätig war, jedoch bei der Hofkapelle und nicht an der Hofoper.

³⁸ Cherbuliez (1939), S. 117.

Der Militärdienst

Im Jahr 1899 rückte Volkmar Andreae in die Rekrutenschule ein, die den Anfang einer langen und erfolgreichen Militärkarriere bildete. Von 1913 an und während des gesamten Ersten Weltkrieges kommandierte Andreae im Range eines Majors das traditionsreiche Schützenbataillon 3. Später wurde er zum Oberstleutnant befördert. Am 31. Juli 1914 beschloss der Schweizerische Bundesrat die Pikettstellung der Armee. Aufgrund der Verschlimmerung der Lage wurde die Mobilmachung der ganzen Armee ausgerufen und am 3. August wurde Oberkorpskommandant Ulrich Wille von der Bundesversammlung zum General gewählt. Am 4. August trat auch Major Andreae als Kommandant des Schützenbataillons 3 in Lyss (Kanton Bern) zur Mobilmachung an. Mit eindrücklicher Genauigkeit wurden im Truppentagebuch³⁹ die Vorkommnisse an der Grenze und die Truppenverschiebungen innerhalb der Schweiz aufgezeichnet, wobei sogar die Musik eine bedeutende Rolle spielte:

12.-21. [August 1914]. *Soybières. 0500-0600 Einzelausbildung. 0600-0700 Frühstückspause. 1030-1500 Ruhe. Höchste Kriegsbereitschaft. Kanonendonner vom Elsass her. Starke französische Truppenansammlungen dicht an der Schweizer Grenze. Strassenbauen und Befestigen im Gebiet Movelier-Riesel-La Résel.*

4. [September 1914]. *Div.-Befehl: es darf von der Mannschaft nicht mehr gejodelt werden. Der Bat.Kdt. erhebt Beschwerde.*

11. [Juni 1915] *Konzert der Brigademusik in Lugano.*

25. [März bis 17. April 1916]. *Vorträge, Turnen, Gesang. Spezialkurse für Signaleure und Piccolobläser. Musikschule in Delsberg.*

Zu seinem sechzigsten Geburtstag im Jahr 1939 verlieh das Schützenbataillon 3 Andreae eine Urkunde, in der deutlich wird, wie eng verbunden er sich mit seiner Truppe stets zeigte. Es wurde an die vier „schwäri und bösi“ (schwere und böse) Kriegsjahre des Ersten Weltkriegs erinnert und daran, dass Andreae auch den hintersten Mann beim Namen nennen konnte. Durch seine vorbildliche Führung und seine untadelige Haltung, seien die Soldaten „gärn a d’Gränzbsetzig“ (gerne zur Grenzbesetzung) gegangen und wünschten Andreae nun, dass er

³⁹ Die Tagebücher des Schützenbataillons 3 liegen im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, Armeearchiv.

weiterhin in alter, trotziger Frische weiterleben möge. Im Herbst 1952 erschien ein Erinnerungsbuch, das ebenfalls dem Schützenbataillon 3 gewidmet war. Im Geleitwort schrieb Andreae, wie sich alle Soldaten wie Familienmitglieder nahe gekommen seien:

Bald wird auch der letzte des Bataillons von 1914-18 nicht mehr sein. Dann werden Söhne und Enkel das Gedenkbuch trenn bewahren und derer gedenken, die damals als Soldaten unser schönes Vaterland zu schützen halfen, und die bereit waren, für ihre Heimat auch das grösste Opfer zu bringen.⁴⁰

Am 2. September 1962 wurde beim Soldatendenkmal in Lyss eine Gedenkfeier zu Ehren des Kommandanten Volkmar Andreae abgehalten, der im Juni desselben Jahres verstorben war. Aus diesem Anlass wurde den Anwesenden die Schrift *Schützen 3 1914-1918*⁴¹ überreicht. Das musikalische Programm sah mehrere Kompositionen des Verstorbenen vor (*Marsch des Schützenregiments 12*, *Beresinalied*, *Marsch des Schützenbataillons* und seine Fassung der *Landeshymne*). Wie verschiedene Autoren schon bemerkt haben (bsp. Karlen⁴², Giegling⁴³ und Schoch⁴⁴), hatte die militärische Ausbildung einen wesentlichen Einfluss auf den starken Charakter von Andreae ausgeübt, der bei all seinen Aufgaben zutage trat.

Und dass Andreae es ernst mit dem Militärdienst meinte, zeigt auch ein Brief von Othmar Schoeck an seine Mutter vom Februar 1915:

(...) Gestern war ich mit Andreae bei Frh. Schwarzenbach zum Essen. Er ist wirklich ganz Militär und findet dieses Leben bereits anregender als ein civiles (!). Es gibt doch verschiedene Leute!⁴⁵

⁴⁰ Ammann ed al. (1952). Bei Herausgabe der Schrift wurde darauf hingewiesen, dass die dafür notwendigen Mittel durch eine Sammlung unter den Kameraden aus der ersten Grenzbesetzungszeit aufgebracht wurden.

⁴¹ Ammann ed al. (1952). Bei Herausgabe der Schrift wurde darauf hingewiesen, dass die dafür notwendigen Mittel durch eine Sammlung unter den Kameraden aus der ersten Grenzbesetzungszeit aufgebracht wurden.

⁴² Karlen (1998), S. 22.

⁴³ Giegling (1959).

⁴⁴ Schoch (1968).

⁴⁵ Schoeck (1991), S. 106.

Der Dirigent Volkmar Andreae

Um sich ein Bild über den Dirigenten Volkmar Andreae machen zu können, lohnt sich ein Blick in Publikationen und Rezensionen, die sich mit dem Schweizer Künstler auseinandersetzen.

Diese Einblicke vermitteln ein lebendiges Porträt, das sich in den weiteren Kapiteln immer mehr verdichten wird. So schrieb etwa Fred Hamel in seiner Schrift im Kapitel *Die grossen Dirigenten*:

(...) – aus dem Kreis Gustav Mahlers kommend Bruno Walter (eigentlich Schlesinger), der sich während seiner Tätigkeit an der Münchener Oper (1913-1922, Nachfolger Mottls) besonders um die Durchsetzung des Werkes Hans Pfitzners verdient machte, - Max von Schillings und Siegmund von Hausegger, zwei Komponisten von überlegen vornehmer Stabführung, (...) – Carl Schuricht, als Chordirigent gleich begabt wie als Orchesterführer, - aus der Schar der jüngeren Deutschen hervorragend: Böhm, Jochum, Rossbaud [sic] und Borchard, - Volkmar Andreae und Ernest Ansermet, Pioniere unter den Orchesterleitern der deutschen und der französischen Schweiz, neben ihnen der distinguierte Rob. F. Denzler⁴⁶ und der Berner Fritz Brun, in Basel der unvergessene Hermann Suter, (...) ⁴⁷

In der *Arbeiter-Zeitung* von 1962 wird auf anschauliche Weise über die Art des Dirigierens von Andreae gesprochen:

Seine Art des Musizierens ist uns lieb geworden: grosszügig, dem weitgeschwungenen Bogen verpflichtet, das einzelne wohl beachtend, doch ihm übermässiges Gewicht nicht beimessend, ernst mitunter, mitunter heiter (man denke an den köstlichen „Till Eulenspiegel“ Strauss', den wir wohl seither wohl schon glänzender, geschliffener, kaum aber köstlicher, kauziger gehört haben). Eine etwas knorrige Art des Dirigierens hatte Volkmar Andreae. Doch seltsam: Das Musizieren, das solcher Dirigierweise entsprang, kannte keine harten Ecken, kannte wohl Strenge, aber keine Pedanterie. Ein feiner Sinn für das Mithören machte ihn zum vorzüglichen Begleiter, der sehr wohl zu führen verstand, der dem Solisten, wo er es forderte, aber auch Gelegenheit gab, Persönliches zu entfalten.⁴⁸

Aus Anlass des 80. Geburtstages von Andreae feierte das Land Oberösterreich, die Stadt Linz, der Brucknerbund und die Internationale Bruckner-Gesellschaft am 4. und 5. Juli 1959 in Linz und St. Florian – Leopold Nowak, Leiter der Bruckner-Gesamtausgabe dankte Andreae bei dieser Gelegenheit für seine Werktreue. In der *Zürcher Woche* hiess es:

⁴⁶ Vgl. Biografie Robert F. Denzler.

⁴⁷ Hamel (1936), S. 623.

⁴⁸ Arbeiter-Zeitung, Winterthur, 25. Juli 1962.

*Andreae liebt die weitausholende, kräftige, etwas schweizerisch eckige Gebärde des rechten Armes, gemildert durch die lyrische Weichheit der linken Hand. Mit Liszt verachtet er das schematische Hantieren mit dem Taktstock, ohne sich aber in die eigentliche Lisztsche Verbindung von Mystik, Poesie und Sinnlichkeit zu verlieren. (...) Von Hans Richter hat Andreae eine klare Phrasierung als Kern des plastischen Musizierens, das warmblütige Empfinden und die kluge Einfachheit. (...)*⁴⁹

Und im *St. Galler Tagblatt*:

*Andreae nimmt lieber kleine Schönheitsfehler in Kauf, wenn er die emotionelle Grösse eines Werkes uneingeschränkt zur Darstellung bringen kann. Vielleicht ist das einer der tiefsten Gründe für die ausserordentliche Bedeutung der Interpretation der neun Sinfonien Anton Bruckners durch Volkmar Andreae. Es gibt kaum einen zweiten Dirigenten auf europäischem Boden, der zu allen Symphonien Bruckners eine so innige, vitale und dennoch wissenschaftlich fundierte Beziehung hat wie Andreae. Den Symphonien Bruckners vor allem galt auch die Arbeit, die Volkmar Andreae eben mehrere Wochen in Wien festhielt. Andreae hat mit den Wiener Symphonikern das symphonische Gesamtwerk Bruckners (und auch das Tedeum) für den „Ravag“-Sender Wien zur Aufführung gebracht. (...) „Ich liebe die Musikkonserven nicht, (...) aber man muss mit der Zeit gehen und man muss anerkennen, dass die Technik in der jüngsten Zeit Fortschritte gemacht hat, die vielleicht eine Revision einer einmal gefassten Entscheidung ermöglichen.“*⁵⁰

*Andreae hält bei der 1. von Bruckner sowohl die Linzer wie auch die Wiener Fassung für authentisch. Bei der 2. halte er die drei grossen traditionellen Striche bei. Bei der 8. hält sich Andreae an den Erstdruck und auch bei der 9. hielt sich Andreae ans Original und nicht an die Fassung von Loewe.*⁵¹

Ferruccio Busoni beschrieb Andreaes Dirigieren ebenfalls in seinen Briefen, so am 31. Januar 1920:

Motto: „Wir instrumentieren lange nicht mehr mit 42-Ctm-Kaliber“ (Volkmar Andreae) (...) Nun traf diese meine Haltung – (auf meinem Gesicht zu lesen) – mit Ihrem durchaus zu respektierenden Hingeben am Dirigentenpulte zusammen. Selten habe ich Sie so dirigieren sehen: vielleicht noch nie. Da war Können u. Wärme, und Magnetismus, u. eine wunderschöne entäussernde Kollegialität am Werke, und das Ergebnis war hinreissend. Ich habe Sie geliebt, um dieses Alles wegen, denn Ihr Charakter

⁴⁹ Zürcher Woche, 3. Juli 1959.

⁵⁰ Artikel von Kurt Blaukopf in: *St. Galler Tagblatt* vom 19. März 1953.

⁵¹ Artikel von Kurt Blaukopf in: *St. Galler Tagblatt* vom 19. März 1953.

strahlte. – Ich brauche mein „Aber“ nicht auszuführen: Sie sind dazu intelligent genug, und kennen mich ein wenig. – Sollten wir deswegen anders zu einander uns verhalten? – Nichts dergleichen. – Nehmen wir es als eine Feuer und Wasserprobe, und die Zauberflöte siege und eine! (...) ⁵²

Oder im Mai 1920:

(...) Ich erhalte einen Brief aus Turin, der – indem er Ihre Triumphe dort signalisiert – von einem Auftrag an Sie für mich spricht. Zu dem Erfolg beglückwünsche ich Sie als Musiker u. als Italiener; Ihre Eindrücke zu wissen wäre mir (in beiden Eigenschaften) recht werthvoll. ebenso zu erfahren, was für eine Bice Bertolotti (die Schreiberin d. Bfs.) ist, die mich als Konzertist einladet. (...) Ich bin sicher, dass Sie ein rasch intuierendes, gewandtes Orchester antrafen – dem auch den ungewohnten „Schubert“ zart u. schwungvoll zu behandeln gelang - ... ebenso ein Comité von diplomatisch-seriösen, etwas unsicher ästhetisierenden Herren, im Künstlerzimmer. Hoffentlich gab man Ihnen guten Wein: der „Piemonteser“ kann zuweilen alle anderen Weine schlagen. ⁵³

Nachdem Andreae im Jahre 1922 Konzerte mit den Berliner Philharmonikern gegeben hatte, unternahm er mit demselben Orchester 1923 eine Tournee durch die Schweiz und Italien⁵⁴. In Mailand dirigierte er die *Sinfonie* Nr. 3 von Bruckner und brachte damit erstmals in Italien ein Werk des Komponisten zu Gehör. Und im Vorfeld zum Konzert in Turin schrieb ihm Leone Sinigaglia⁵⁵: „(...) Certainement un Concert de la Philharmonique de Berlin sous votre direction sera pour Turin un evenement artistique [...]“⁵⁶

Man schätzte Volkmar Andreae weit herum als kompetenten Dirigenten, dessen Persönlichkeit immer wieder betont wird. Die Möglichkeit vieler Gastspiele auch im Ausland erweiterten sein Netzwerk noch mehr und gaben dem Dirigenten wohl auch immer wieder wichtige Impulse.

Kritischer äusserte sich Hermann Scherchen (1891-1966), der in der Beurteilung eines Dirigenten grosses Gewicht hat. So berichtete er vom 3. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, das vom 15. bis 19. Mai 1925 in Prag stattgefunden hatte. Scherchen nahm die Gelegenheit wahr, verschiedene Dirigenten zu beobachten, neben Andreae waren dies auch Erich

⁵² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1308 (31. Januar 1920, Lugano).

⁵³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1312 (18. Mai 1920).

⁵⁴ Haffner (2007), S. 86.

⁵⁵ Italienischer Komponist (1868-1944).

⁵⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1068.

Kleiber, Václav Talich und Alfredo Casella. Andreae dirigierte Busonis *Sarabande und Cortège* op. 51:

*Andreae: langweilig, brav, ungeistig, direkt das betreffende Ding vor einem hinstellend, ohne Ahnung geistiger Andeutung, ohne Ahnung von Hintergründen, denen das Werk Vorwand ist. Ein braver schweizerischer Oberst.*⁵⁷

Unter Berücksichtigung des Gesamtkontexts muss festgehalten werden, dass es einerseits auch andere ähnliche Bemerkungen von Scherchen über Kollegen gibt, andererseits sich aber durchaus Hinweise finden, wo Scherchen sich wohlwollend über Andreae äusserte, nämlich dann, wenn er für ihn und sein Winterthurer Orchester hilfreich sein konnte, wie er in einem Brief vom 11. Januar 1925 schrieb.⁵⁸ Wie im Werkverzeichnis nachzulesen ist, äusserte sich Scherchen auch zu einzelnen Werken des Schweizer Komponisten und spielte diese auch in seinen Konzerten⁵⁹. Das Beispiel zeigt, dass Volkmar Andreae durchaus unterschiedlich in seinem Können beurteilt wurde.

⁵⁷ Scherchen (1976), S. 110.

⁵⁸ Scherchen (1976), S. 106.

⁵⁹ Scherchen berichtet im August 1923, dass er in einem Konzert in Frankfurt (unter dem Protektorat des Schweizer Tonkünstlervereins, dessen Präsident zu jener Zeit Andreae selbst war) auch eine Szene aus Andreaes *Ratcliff* bringen möchte, zusammen mit Werken von Fritz Brun, Hermann Suter, Arthur Honegger und Othmar Schoeck. Vgl. Scherchen (1976), S. 66.

Die Anfänge in Zürich

Werfen wir einen Blick auf die persönliche Biografie von Volkmar Andreae, so bringt dieser entscheidende Erkenntnisse für die Etablierung des Künstlers in der Zürcher Musikwelt zu Tage. Neueren Erkenntnissen zufolge hielt sich nämlich Andreae bereits im Dezember 1902 in Zürich auf. Er hatte sich in Renée Wille verliebt, wie deren Schwester Clara in ihrem Tagebuch⁶⁰ festhielt und im Februar 1903 notierte:

Noldi sagt mir, Andreae liebt Renée, er hat mit Noldi geredet. Es ist ja die reine Kinderei, ich musste geradezu lachen. Er ist mir sehr sympathisch & es steckt was in ihm, aber – für Renée passt er nicht, das könnte nie gehen & - vor allem, sie auch hat ihn gern, aber sie liebt ihn nicht.⁶¹

Im Sommer 1903 machte Andreae seiner Angebeteten einen Heiratsantrag, den diese aber ablehnte. Clara Wille notierte in ihr Tagebuch:

Renée macht mir Sorge. Sie quält sich. Nun glaube ich doch, dass sie Andreae nicht wirklich liebte, sonst müsste sie ja glücklich geworden sein. Sie wollte nur, weil er sie liebt. Und überhaupt, Renée darf nur heiraten, wenn sie liebt.⁶²

Nach der nicht zustande gekommenen Verlobung trat Alfred Schwarzenbach in Renées Leben, mit dem sie sich rasch verlobte. Ulrich Wille war über die Wahl seiner Tochter glücklich, vor allem war nun auch die Sorge weg, Renée könnte doch noch den Künstler Andreae heiraten wollen. Ulrich Wille notierte in einem Brief, Clara Wille und Isi⁶³ hätten in Andreae eine Zeitlang „einen zukünftigen Wagner“⁶⁴ gesehen, was sie aber gleichzeitig auch im Glauben bestärkte, dass eine Ehe zwischen ihm und Renée keine Zukunft habe.

Mit keinem andern Manne geht eine Frau gleich sicher dem herbsten Frauenschicksal entgegen, wie mit einem Musiker, ganz besonders, wenn dieser jung sich das Vergnügen macht, eine junge Frau zu nehmen: Zuerst bis zum Delirium geliebt und vergöttert, dann das alte Hausmöbel.⁶⁵

⁶⁰ Schwarzenbach (2004), S. 44.

⁶¹ Schwarzenbach (2004), S. 44.

⁶² Schwarzenbach (2004), S. 44.

⁶³ Schwarzenbach (2004), S. 44.

⁶⁴ Schwarzenbach (2004), S. 46.

⁶⁵ Schwarzenbach (2004), S. 46.

In der Aussage kommt deutlich zum Ausdruck, welche Bedeutung der Begriff Kunst für die Familie Wille innehatte und dass er in erster Linie als Freizeitbeschäftigung angesehen wurde. Renée erzählte Alfred Schwarzenbach von ihrer früheren Beziehung zu Andreae, sie berichtete „von der traurigen Zeit für mich von Februar-August [1903]“⁶⁶. Erstaunlicherweise hegte sie aber später doch den Wunsch, dass ihr Verlobter Alfred Schwarzenbach mit Andreae gut befreundet bliebe, „dann könnte er ja zu uns kommen und es nett haben.“⁶⁷

Andreae heiratete schliesslich am 14. Mai 1907 die Zürcherin Elisabeth Landi, die seine Schülerin war und im Gemischten Chor Zürich⁶⁸ mitgewirkt hatte. Der Ehe entsprossen drei Kinder, wovon Hans ebenfalls die Musikerlaufbahn einschlug.

Wenn wir nochmals auf Renée Schwarzenbach-Wille zurück kommen, muss hier aber auch erwähnt werden, dass sie in ihrem Anwesen in Bocken bei Horgen am Zürichsee ein intensives musikalisches Leben etablierte, womit sie sich breite gesellschaftliche Anerkennung errang. Auch die Tante von Alfred Schwarzenbach, Mathilde, führte zusammen mit ihrem Neffen Robert in der Villa Ulberg am Parkring in Zürich-Enge ein offenes Haus, wo sich zahlreiche Musiker, Maler und Schriftsteller trafen, so etwa Ermanno Wolf-Ferrari, Ilona Durigo, Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni⁶⁹ und Othmar Schoeck.⁷⁰ Von dort kannte Renée auch zahlreiche der Künstler, die später nach Bocken kamen. Im Januar 1920 gab es sogar Gerüchte, dass man Renée Schwarzenbach als neue Präsidentin der Tonhalle-Gesellschaft Zürich wählen wolle, weil sonst niemand in Frage käme.⁷¹ Daraus wurde zwar nichts, dafür ernannte man sie zur Vizepräsidentin der Internationalen Festspiele in Zürich. Denn 1920 gründete sich ein Komitee, das in Zürich internationale Musikfestspiele⁷² durchführen wollte. Neben touristischen Absichten ging es dabei auch um ein völkerverbindendes Signal nach dem Ersten Weltkrieg, wollte man doch Musiker aus ganz Europa in Zürich zusammenbringen. Präsident des Komitees war der Zürcher Stadtrat Adolf Streuli. Für Renée Schwarzenbach erfüllte sich mit der Annahme der Wahl ein Traum, konnte sie doch ihrem immer noch innig geliebten Deutschland zu einem besseren Ansehen in der Schweiz verhelfen. Zudem festigte sich ihr Ruf als Kulturmäzenin, und das Anwesen in

⁶⁶ Schwarzenbach (2004), S. 57.

⁶⁷ Schwarzenbach (2004), S. 57.

⁶⁸ Vgl. dazu auch Andreae (1949).

⁶⁹ Walton (1994), S. 95.

⁷⁰ Schwarzenbach (2004), S. 75f.

⁷¹ Schwarzenbach (2004), S. 181.

⁷² Die Festspiele wurden 1922 und 1923 durchgeführt. 1924 fielen sie aus, weil die Festspiele von 1923 einen grossen finanziellen Misserfolg erwirtschafteten. Das Interesse an den Festspielen 1925 blieb eher gering.

Bocken entwickelte sich zu einem Gegenstück von Hermann⁷³ und Lily Reiffs Künstlersalon⁷⁴ an der Zürcher Mythenstrasse. Hermann Reiff war übrigens neben Renée Schwarzenbach zweiter Vizepräsident der Festspiele. In ihrer neuen Funktion kam Renée auch wieder enger mit Andreae in Kontakt. Sie verhalf, entgegen der ablehnenden Haltung von Andreae, ihrer Freundin Emmy Krüger zu einem Liederabend in der Tonhalle. Die noch mehrmals zu erwähnende, mächtige Position kommt bereits an dieser Stelle deutlich zum Ausdruck: „Wir sind seine Tonhalle nicht, wo nur noch geschieht, was er wünscht – bei uns kommt er so nicht durch.“⁷⁵

Selbstverständlich trat auch Andreae im Rahmen dieser Festspiele auf, neben berühmten Namen wie Arthur Nikisch oder Gabriel Pierné. Bei den ersten Festspielen, die zwischen dem 16. Juni und 8. Juli 1921 stattfanden, dirigierte Andreae Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* op. 24 (in deutscher Sprache). 1926 war auch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)⁷⁶ mit dem Präsidenten Edward Dent⁷⁷ in Bocken zu Gast, zusammen mit den Komponisten Othmar Schoeck, Anton Webern, Kurt Weill und dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler.⁷⁸ Im Jahre 1932 begann sich Renée Schwarzenbachs Einsatz für die Kunst langsam zu reduzieren, da sie sich nun vermehrt dem Pferdesport widmete. Noch im Juni 1932 organisierte sie ein Fest zu Ehren der Deutschen Tonkünstler-Vereinigung. Es kamen Gäste wie Bruno Walter, Othmar Schoeck, Arthur Honegger, Hermann Abendroth und wiederum Volkmar Andreae, und es war einer dieser Veranstaltungen, bei denen man ungezwungen Bekanntschaften pflegen konnte.⁷⁹

Im Anschluss an dieses Grossereignis konzentrierte sich Renée gezielt auf die Einladung einzelner Künstler. Bei den Musikern waren dies vor allem Richard Strauss und Wilhelm

⁷³ Hermann Reiff war mehrjähriger Präsident der Tonhalle-Gesellschaft Zürich.

⁷⁴ Thomas Mann beschreibt im *Doktor Faust* (Kapitel 34) wie folgt: „Es war das in der Mythenstrasse, nahe dem See gelegene Heim des Herrn und der Frau Reiff, eines reichen, kinderlosen und kunstfreundlichen, schon betagten Ehepaars, das sich von jeher ein Vergnügen daraus machte, durchreisenden Künstlern von Rang ein gepflegtes Asyl zu bieten und sie gesellschaftlich zu unterhalten. Der Mann, ein von den Geschäften ausrunder ehemaliger Seiden-Industrieller und Schweizer von alt-demokratischem Schrot und Korn, hatte ein Glasauge, das seinen bärtigen Zügen eine gewisse Starrheit verlieh, - ein täuschender Eindruck, denn er war einem liberalen Frohsinn zugetan und liebte nichts mehr, als mit Damen des Theaters, Heroinnen oder Soubretten, in seinem Salon zu scharmutzieren. Auch liess er sich bei seinen Empfängen zuweilen nicht übel auf dem Cello hören, pianistisch begleitet von seiner Frau, die aus dem Reiche stammte und einst dem Gesang obgelegen hatte. Sie ermangelte seines Humors, stellte aber eine energisch-wirtliche Bürgerin vor, welche in dem Gefallen daran, den Ruhm zu beherbergen und den sorglosen Geist des Virtuositums in ihren Räumen walten zu lassen, mit ihrem Gatten durchaus übereinstimmte. In ihrem Boudoir war ein ganzer Tisch mit den Widmungsphotographien europäischer Zelebritäten bedeckt, die sich der Reiff'schen Gastlichkeit dankbar verschuldet nannten.“

⁷⁵ Schwarzenbach (2004) S. 183.

⁷⁶ Wurde 1922 anlässlich der Salzburger Festspiele durch mehrere Komponisten gegründet und hatte den Zweck, die neue Musik und ihrer Aufführungsmöglichkeiten zu fördern und dazu jährlich ein Musikfest durchzuführen.

⁷⁷ Edward J. Dent (1876-1957). Englischer Musikforscher und -kritiker. Erster Präsident der 1922 gegründeten IGNM und von 1931-1949 Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGM).

⁷⁸ Schwarzenbach (2004) S. 190.

⁷⁹ Schwarzenbach (2004) S. 305.

Furtwängler⁸⁰. Für letzteren setzte sich Renée Schwarzenbach auch im Februar 1945 ein, als der Dirigent in die Schweiz einreiste und wusste, dass er nicht mehr nach Deutschland zurückkehren würde. Um politisches Asyl für den Künstler⁸¹ bemühte sich ebenfalls der Zürcher Verleger Martin Hürlimann⁸² – als Referenz legte er Briefe von drei Schweizer Prominenten vor, alle Bekannte von Renée Schwarzenbach. Neben Carl J. Burckhardt, dem Präsidenten des Internationalen Komitees des Roten Kreuzes, und Werner Reinhart war dies auch Volkmar Andreae, der verlauten liess, dass Furtwängler einer der bedeutendsten Dirigenten und „stets künstlerisch einwandfrei und sauber“⁸³ geblieben sei.

Diese privaten Einblicke in Andreaes Leben sollen deutlich machen, wie gut er seit Beginn seiner Wirkungszeit in Zürich im hiesigen Gesellschafts- und Kulturleben verankert war und dadurch früh mit führenden Persönlichkeiten zusammentraf.

Kehren wir zurück zur beruflich-künstlerischen Entwicklung des jungen Mannes. Im Jahr 1902 wurde Volkmar Andreae also zum Dirigenten des Gemischten Chors Zürich und zum Leiter des Stadsängervereins Winterthur⁸⁴ gewählt. Dem Gemischten Chor blieb er als Dirigent bis 1949 erhalten. Er trat hier die Nachfolge von Hermann Suter an, der 1901 den Chor von Friedrich Hegar übernahm, der diesem von 1865-1901 vorstand. Ein Blick in die Statistiken⁸⁵ des Gemischten Chors zeigt einige bemerkenswerte Merkmale. In der Zeit von 1902 bis 1949, also der Direktionszeit von Andreae, kam es zu den ersten Auftritten ausserhalb von Zürich und ausserdem zu bedeutenden Gastspielen im Ausland, so 1911 (wo auch Othmar Schoeck, Fritz Brun und Hermann Hesse anwesend waren⁸⁶) und 1929 mit Bachs *Matthäuspassion* (als italienische Erstaufführung), 1927 mit Beethovens *Missa solemnis* aus Anlass des 100. Todestages von Beethoven (mit dem Orchester des Teatro alla Scala) und 1937 mit Verdis *Messa da Requiem* an der Pariser Weltausstellung. 1911 wurde die Mailänder „Società del Quartetto“, welche die Einladungen an Andreae für die Mailänder Gastspiele ausgesprochen hatte, gar als Körperschaft Ehrenmitglied des Gemischten Chors Zürich. Und als Ehrenmitglieder wurden, neben vielen

⁸⁰ Furtwängler kam 1924 erstmals nach Bocken, danach aber immer wieder. Renée Schwarzenbach korrespondierte diesbezüglich während des Zweiten Weltkriegs auch mit Alfred Reucker in Dresden. Reucker hatte auch aus Dresden noch einen ansehnlichen Einfluss auf die Zürcher Musiklandschaft. 1923 gastierte er mit *Boris Godunow* unter Fritz Busch in Zürich, 1925 mit *Intermezzo*.

⁸¹ Er sprach bereits im September 1944 bei der Fremdenpolizei vor (Schwarzenbach (2004), S. 419).

⁸² 1897-1984. Herausgeber der seit 1929 erschienenen Reise-, Kunst- und Kulturzeitschrift *Atlantis*. 1930 gründete er den Atlantis Verlag, 1936 die Zürcher Niederlassung bevor der Verlag 1939 ganz nach Zürich kam. Er war Präsident der Gelehrten Gesellschaft in Zürich, des Collegium Musicum und des Zürcher Stadttheaters.

⁸³ Schwarzenbach (2004), S. 418.

⁸⁴ Vgl. auch Lauffer (2002).

⁸⁵ Germann (1988), S. 39ff.

⁸⁶ Walton (1994), S. 64.

anderen Namen aus dem Umkreis der Tonhalle, beispielsweise Ilona Durigo, Carla Toscanini, Othmar Schoeck und Fritz Brun aufgenommen. Andreae selbst wurde 1910 zum Ehrendirigenten ernannt. Höhepunkte der Ära Andreae waren sicherlich die Aufführung der 16-stimmigen Hymne von Richard Strauss oder die Einstudierung von Gustav Mahlers *Sinfonie* Nr. 8 aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums des Chores. Während Andreaes Militärdienst zwischen 1914 und 1918 wurde er von Fritz Brun und Othmar Schoeck vertreten. Schoeck hatte 1914 die Hoffnung, aufgrund von Andreaes Einsatz vielleicht zu seinem Stellvertreter ernannt zu werden, doch blieb es bei einem Konzert mit dem Tonhalle-Orchester und einem Konzert mit dem Gemischten Chor.⁸⁷

1904 kam mit der Leitung des Männerchors Zürich⁸⁸ (wo Vater Philipp Andreae übrigens auch Mitglied war⁸⁹), ein weiteres Amt hinzu, das er bis 1919 leitete. Neben der engen Zusammenarbeit mit diesen Chören bekleidete Andreae noch zwei weitere bedeutende Ämter: Von 1914-1939/41 war er Direktor des Konservatoriums Zürich und von 1920 bis 1925 stand er dem Schweizer Tonkünstlerverein als Präsidenten vor.

Wirken bei Zürcher Chören

Bei seiner Ankunft in Zürich übernahm Volkmar Andreae neben den bereits erwähnten Chören den Festchor am Eidgenössischen Sängerfest in Zürich und von 1913-1917 auch noch den Studentengesangsverein⁹⁰.

Am 5. November 1902 wählte man Andreae zum Direktor des Gemischten Chors Zürich, womit er Nachfolger von Hermann Suter wurde, der dem Ruf als Musikdirektor nach Basel folgte. Im letzten Konzert unter Suter erklang Andreaes Kantate *Charons Nachen* op. 3 für Soli, Orchester und Chor, die der Komponist selbst dirigierte. Diese Vorstellung hat den Chor offenbar beeindruckt, wurde Andreae doch nur eine Woche später gewählt.

Als im März 1903 Richard Strauss nach Zürich kam, um mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester zwei Konzerte an der Limmat zu dirigieren, kam es zum ersten Zusammentreffen⁹¹ zwischen dem deutschen Komponisten und Volkmar Andreae. Als Dirigent des Gemischten Chors

⁸⁷ Walton (1994), S. 83.

⁸⁸ Vgl. auch Männerchor Zürich (1914).

⁸⁹ Vereinsblatt des Männerchors Zürich, 14. Jahrgang, 1923/1924, S. 5.

⁹⁰ Vgl. auch Iklé (1974).

⁹¹ Brief abgedruckt in: Engeler (1986), S. 185.

(Strauss kannte den Chor schon aus Hegars Zeiten) setzte sich Andreae stark für Strauss' Chorballade *Taillefier* ein. Daraus erklärt sich auch der im Anschluss daran entstandene Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern, der mit dem ersten Brief von Strauss an Andreae vom 8. Mai 1903 anfängt. Was diese Korrespondenz zudem besonders lesenswert macht, ist die Tatsache, dass Strauss darin auch auf Werke von Andreae eingeht – im Kapitel III über die Werke Andreaes wird davon mehr zu erfahren sein. Andreae brachte *Taillefier* im Sommer 1905 aus Anlass des 21. Eidgenössischen Sängersfests in Zürich mit dem Gemischten Chor Zürich, dem Sängerverein Harmonie, dem Häusermannschen Privatchor, dem Männerchor Zürich, dem Verein für klassische Kirchenmusik, dem Gemischten Chor Neumünster, dem Damenchor der Harmonie, dem Frauenchor des Zürcher Lehrervereins und dem Töchterchor Wiedikon zur Aufführung. Das Orchester bestand aus dem Tonhalle-Orchester, den Regimentskapellen von Konstanz und Weingarten und der Stadtmusik Zürich.⁹²

Am 15. Oktober 1913 wurde Andreae dann zum Dirigenten des Studentengesangsvereins Zürich gewählt. Hier folgte er Karl Attenhofer⁹³ und wurde mit der Berufung gleichzeitig zum Universitätsmusikdirektor ernannt, womit ihm die *venia legendi* verliehen wurde. Er hielt während zweier Semester akademische Vorlesungen zum Thema „Die musikalische Form bei Beethoven“ (1914/15). Am 18. April 1914 überreichte man ihm die Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät, in der Urkunde hielt man fest:

*Die Universität Zürich unter dem Rektorate des Herrn Dr. iur. August Egger, Professor des schweizerischen Privatrechts, verleiht durch die Philosophische Fakultät 1 unter dem Dekanate des Herrn Dr. phil. Eduard Schnyzer, Professor der indogermanischen Sprachwissenschaft, mit dieser Urkunde kraft des ihr gesetzlich zustehenden Rechtes Herrn Kapellmeister Volkmar Andreae aus Fleurier, dem Tondichter und vor allem dem feinfühligsten und temperamentvollen Leiter der grossen Zürcher Konzerte, in denen er seine Interpretationskunst mit derselben Liebe klassischer und moderner Kunst widmet, ehrenhalber die Würde eines Doktors der Philosophie. Zürich, den 18. April 1914.*⁹⁴

Volkmar Andreae hat jedes Jahr drei Konzerte mit dem Gemischten Chor und beachtliche Gastspiele im Ausland gegeben. Ein Blick in die Programme zeigt auch hier die Vielfalt von Andreaes Wirken: im Juli 1911 leitete er ein Programm mit Werken von Brahms (*Schicksalslied*, op. 54 und *Gesang der Parzen* op. 89) und mit Kantaten von Johann Sebastian Bach. Im Dezember

⁹² Brief abgedruckt in: Engeler (1986), S. 185.

⁹³ Vgl. auch Attenhofer (1915).

⁹⁴ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Schachtel 17.

1921 erfolgte zusammen mit dem Häusermannschen Privatchor die Aufführung von Friedrich Kloses *Der Sonne-Geist*, im Juni 1922 ein Konzert mit Kantaten von Johann Sebastian Bach, im Dezember 1922 wiederum ein Konzert mit Werken von Mozart, Bach und Reger (*An die Hoffnung* op. 124 und *Der 100. Psalm* op. 105). Am 3. Juli 1923 dirigierte er *Acis and Galatea* HWV 49a von Georg Friedrich Händel mit dem Tonhalle-Orchester, und am 8. Dezember 1931 folgte u.a. auch eine Aufführung von *Psalm 150* von Anton Bruckner.

Andreae und der Männerchor Zürich

1903 entschloss sich der Direktor des Männerchors Zürich, einen zweiten Direktor einzusetzen, der vor allem für die mit Orchester begleiteten Chorwerke einstehen sollte. Die Wahl fiel naheliegenderweise auf Andreae, den man schon als Leiter des Stadsängervereins Winterthur und des Gemischten Chors Zürich kannte. Am 23. Mai 1903 dirigierte dieser sein erstes Konzert mit dem Männerchor.⁹⁵ 1904 trat sein Vorgänger Karl Attenhofer, der am 22. Mai 1914 verstarb, endgültig zurück, womit Andreae am 1. Juli 1904 zum nächsten Leiter des Männerchors ernannt werden konnte.

Herauszuheben während Andreaes Wirkungszeit sind die Verpflichtungen der Dirigenten Herman Suter, Siegmund von Hausegger⁹⁶ und Friedrich Hegar, die bei diesen Gelegenheiten auch immer eigene Werke aufführen konnten. Im Dezember 1906 brachte Andreae Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* op. 24 mit rund zweihundert Sängern und dem Tonhalle-Orchester.⁹⁷ Wie schon unter Attenhofers Leitung ging der Chor reglmässig auf Konzertreise, 1908 beispielsweise nach Paris. Die enge Verwurzelung mit der Schweiz zeigte sich, als Andreae ein „Schweizerliederkonzert“⁹⁸ aufs Programm setzte, indem 25 Lieder aus allen Teilen des Landes gesungen wurden, der Ertrag der vier Konzerte kam einem wohltätigen Zweck zugute. Diese Art der Konzerte fand viele Nachahmer, 1912 präsentierte sich der Männerchor auch mit einem „Studentenliederkonzert“. Ein Jahr später gab es ein so genanntes „Andreae-Konzert“⁹⁹, das unter Mitwirkung der Sängerin Ilona Durigo und des Sängers Alfred Flury stattfand und vorwiegend Werke des Dirigenten präsentierte. Der Chor trat aber aus Anlass der Schweizerischen Landesausstellung 1914 auch bei einem Festkonzert in Bern auf, kurz nachdem Andreae den Doktor *honoris causa* der Universität Zürich erhalten hatte.

⁹⁵ Gubler (1951), S. 14.

⁹⁶ Hausegger lernte Andreae vermutlich in Köln oder München kennen.

⁹⁷ Gubler (1951), S. 15.

⁹⁸ Gubler (1951), S. 16.

⁹⁹ Gubler (1951), S. 18.

Als am 1. August 1914 die Nachricht vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs eintraf, hatte das auch gravierende Folgen für den Männerchor. Viele Mitglieder mussten Militärdienst leisten und der Leiter, in seiner Funktion als Kommandant des dritten Schützenbataillons, war ebenfalls abwesend. Alfred Flury übernahm einen Teil der Konzerte, und man wiederholte die 1910 gebotenen Konzerte mit Schweizer Liedern erneut, ergänzt wurden die Programme aus aktuellem Anlass auch mit Soldaten- und Kriegsliedern. Übrigens trat auch Ferruccio Busoni mit dem Chor auf, und zwar mit dem *Deutschen Requiem* op. 45 von Johannes Brahms.¹⁰⁰

Vom 13. bis 16. Juli 1915 fand in Zürich das 21. Eidgenössische Sängertreffen statt, bei dem Andreae den grossen Festchor beim Eröffnungs- und Begrüssungskonzert dirigierte. 1916 beabsichtigte er infolge seiner Wahl als Direktor des Konservatoriums seinen Rücktritt beim Männerchor. Nach dem Weltkrieg setzte man zusammen mit dem Gemischten Chor Zürich diesem Ereignis 1918 mit Berlioz' *Grande messe des morts* auch einen musikalischen Schlusspunkt. Seit dem Frühjahr 1918 war Prof. Karl Weber der zweite Direktor neben Andreae, dessen Rücktritt man noch einmal abwenden konnte. Im Januar 1919 trat Andreae mit dem Chor auf und gab *Abasvers Erwachen* (1904) von Hegar und *Die erste Walpurgisnacht* (1910) von Hermann Suter zum Besten. Nach dem Neujahr 1920 reichte Andreae aber endgültig seinen Rücktritt ein, sein letztes grosses Konzert fand am 25. April 1920 statt, mit Werken von Hausegger, Reger und Huber. Am 17. Dezember 1920 wurde Hermann Hofmann, Kapellmeister am Zürcher Stadttheater, zu Andreaes Nachfolger gewählt. Am 6. und 8. Februar 1921 leitete Andreae seine Abschiedskonzerte mit Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* op. 24, die der NZZ-Rezensent Ernst Isler mit „noch nie erlebt“¹⁰¹ charakterisierte. 1921 ernannte der Männerchor Andreae zum Ehrendirektor.

Andreae und der Gemischte Chor Zürich

Als Friedrich Hegar 1863 zum Konzertmeister des Zürcher Orchestervereins bestellt wurde, leitete er das Ensemble, seinem Titel gemäss, vom ersten Geigenpult aus. Zwei Jahre später wurde er Kapellmeister, was den Übergang zur Tätigkeit als Dirigent einleitete, und gleichzeitig Leiter des Gemischten Chors Zürich. Als Kapellmeister des Orchestervereins und der nachfolgenden 1867 gegründeten Tonhalle-Gesellschaft drückte er dem musikalischen Leben Zürichs in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts seine Prägung auf. Unermüdlich trat er für Verbesserungen in der Musikausbildung und den Fortschritt in der Aufführungspraxis ein.

¹⁰⁰ Gubler (1951), S. 19.

¹⁰¹ Gubler (1951), S. 21.

Er führte das erste Tonhalle-Orchester aus der Zeit, als Laien noch aktiv teilnahmen, in die Zeit der professionellen Darbietung. Unter ihm wurde am 20. Oktober 1895 die neue Tonhalle am Alpenquai (dem heutigen General Guisan Quai) mit einem Festkonzert eingeweiht, in dem der Gemischte Chor im *Triumphlied* op. 55¹⁰² von Johannes Brahms für achtstimmigen Chor, Bariton und Orchester unter dessen Leitung und in der *Sinfonie* Nr. 9 Beethovens mitwirkte.

Hermann Suter (1870–1926) war Dirigent des Chores von 1901–1902. Als sich Hegar zu Beginn des 20. Jahrhunderts infolge der vermehrten Instrumentalkonzerte der Tonhalle-Gesellschaft anderweitig zu entlasten wünschte, wurde die Vorbereitung und Durchführung des Herbstkonzerts 1900 interimistisch Hermann Suter übertragen. Suter hatte mit der Aufführung des *Judas Maccabaeus* HWV 63 von Händel einen so grossen Erfolg, dass er nach dem endgültigen Rücktritt Hegars im Juni 1901 zum neuen Direktor ernannt wurde. Aber er leitete den Gemischten Chor nur in drei Konzerten, da die Basler den bedeutenden Musiker und Dirigenten schon im nächsten Jahr als Kapellmeister der Musikgesellschaft und Direktor des gemischten „Basler Gesangvereins“¹⁰³ und des Männerchors „Basler Liedertafel“¹⁰⁴ beriefen.

Es folgte also die lange Wirkungszeit von Volkmar Andreae, die von 1902–1949 dauerte, und die dieser mit einer begeisternden Aufführung seines Manuskriptwerks *Charons Nachen* begann.

Konservatorium Zürich und Schweizer Tonkünstlerverein

Das Zürcher Konservatorium wurde 1876 gegründet und von seinem Gründer Friedrich Hegar bis 1914 geleitet.

Am 13. Juni 1914 wurde Andreae, auch hier als Nachfolger von Friedrich Hegar, zum neuen Direktor des Konservatoriums Zürich gewählt. Am 22. Mai 1914 starb Karl Attenhofer, zweiter Direktor seit 1896, wonach Andreae sein Amt mit Unterstützung von Hegar ausführte. Neben den Verwaltungsaufgaben übernahm er auch die Lehrtätigkeit: Dirigieren, Komposition und

¹⁰² Johannes Brahms zeigte sich sehr befriedigt von den dreitägigen Eröffnungsfeierlichkeiten in Zürich, und er gab seiner Hoffnung Ausdruck, bald wieder nach Zürich zurückkehren zu können. (Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, 4. Band, 2. Halbband, 9. Kapitel.)

¹⁰³ Als Folge des 1820 in Basel stattgefundenen Schweizerischen Musikfests bildete sich 1824 der Basler Gesangverein, der vom Musiklehrer Ferdinand Laur mitinitiiert und geleitet wurde.

¹⁰⁴ Die Basler Liedertafel wurde 1852 gegründet und ist bis heute einer der grossen Konzertmännerchöre in der Schweiz. Der erste Leiter des Chores war Ernst Reiter (1852–1875), gefolgt von Alfred Volkland (1875–1902), Hermann Suter (1902–25), Hans Münch (1926–65) und André Charlet (1965–93). Seit August 1993 ist Christoph Cajöri musikalischer Leiter.

Partiturstudium waren die Fächer. Er schaffte es, den Schülern¹⁰⁵ anerkannte Diplome auszustellen, gründete ein Seminar für Schulgesang und Schulmusik und eines für musikalisch-rhythmische Erziehung, eine Organistenschule und Kurse für Blasmusikdirigenten und versuchte mit Nachdruck, die Schüler zum Mitspielen im hauseigenen Orchester zu begeistern. Es war ihm ein Anliegen, umfassenden Unterricht anzubieten, auch Impulse aus Ausstellungen, Literatur und Politik in den Unterricht einfließen zu lassen. Sein Amt gab er 1941 wieder ab und wurde von Carl Vogler abgelöst.

In seiner Funktion als Konservatoriumsdirektor und Kapellmeister setzte sich Andreae auch im Initiativkomitee zur Schaffung eines schweizerischen Tonfilmateliers ein, also der Vorläufer des Fernsehstudios.

Nachdem es in einem Fall zwischen der Tonhalle-Gesellschaft und dem Konservatorium Unstimmigkeiten gegeben hatte (1908¹⁰⁶ stand unter dem Traktandum „Verhältnis zum Konservatorium für Musik“, dass der Direktor des Konservatoriums und gleichzeitig Mitglied der Konzertdirektion, Karl Attenhofer zeitgleich zu Konzerten des Tonhalle-Orchesters in der Tonhalle den Saal des Konservatoriums an Waldvogel¹⁰⁷ vermietet hatte), verlangte der Vorstand Folgendes:

Die Tonhalle soll die Vermietung des Saales d. K. für auswärtige Künstler selbst in die Hand nehmen. Einheimische Künstler + Vereine + literarische Veranstaltungen kämen hierbei ausser Betracht. So könnte die illoyale Konkurrenz W.¹⁰⁸ wirksam ausgeschaltet werden.

Bis 1916 gab die Tonhalle-Gesellschaft an Schüler des Konservatoriums und deren Lehrer kostenlos Abonnements ab. Da sich aber in der Zwischenzeit die Zahl derart erhöht hatte, bekamen die Lehrer des Konservatoriums nun lediglich ein Abonnement für die Hauptproben und die Kammermusikaufführungen. Für die Studenten gab es nur mehr je fünfzig Abonnements für Hauptproben, Konzerte und Kammermusikveranstaltungen.¹⁰⁹ Zum fünfundsiebzigsten Geburtstag von Friedrich Hegar plante man eine Feier im Konservatorium; dabei sollte eine Büste des Dirigenten vom Bildhauer Hermann Haller enthüllt werden (was jedoch verschoben

¹⁰⁵ Reinhold Laquai (1894-1957) war neben Busoni auch ein Schüler von Andreae.

¹⁰⁶ Archiv Tonhalle-Gesellschaft Zürich (TGZ), Stadtarchiv Zürich, Signatur VII. 151: 356. Sitzung am 16. November 1908, S. 326

¹⁰⁷ Keine näheren Angaben, wer damit gemeint sein könnte.

¹⁰⁸ Keine näheren Angaben, wer damit gemeint sein könnte.

¹⁰⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 25. September 1916, S. 217.

werden musste, da der erste Abguss nicht gelungen war). Im Oktober 1916 machte Andreae diesbezüglich einen weiteren Vorschlag:

Am Vormittag eine Gratulationstour im Hause D. Hegars, dann sollten die drei Männerchöre ersucht werden, zu passender Stunde ein Ständchen zu singen, der Sprechende wird mit den Vereinen in Verbindung treten + was das Geschenk anbetrifft, so wäre wohl ein neuer Stutzflügel im Betrage v. ca. fr. 3000.- das geeignetste + die Kosten könnte sich Tonhalle, Allg. Musikgesellschaft + G. Chor teilen.¹¹⁰

Andreae war massgeblich an den Tonkünstlerfesten in der Schweiz beteiligt. In den Jahren 1908 (in Baden), 1910 (in Zürich) und 1920 (in Zürich) war er der Festdirigent. Die Feste von Basel (1903) und Zürich (1910) wurden mit dem Allgemeinen Deutschen Musikverein durchgeführt. Jenes von 1910 war für Andreaes Renommee besonders wirksam und bedeutete auch für die von ihm geleiteten Institute einen grossen Erfolg.¹¹¹ 1931 wurde über die Idee verhandelt, in Wiesbaden ein Schweizer Musikfest zu veranstalten. Das dortige Staatstheater unter der Leitung von Paul Bekker zeigte sich sehr entgegenkommend. Aus finanziellen Gründen kam es zu keiner Operaufführung (ausgenommen die konzertante Aufführung von Othmar Schoecks *Vom Fischer an syner Fru*¹¹²), dafür dirigierte aber Andreae Orchesterkonzerte mit Schweizer Kompositionen, die auch finanziell erfolgreich waren.¹¹³ 1932 lud Andreae den Allgemeinen Deutschen Musikverein nach Zürich ein, diesmal ohne Verbindung zu einem Festakt.

Was aber Deiner Tat ihre besondere Bedeutung gab, das war die hohe Künstler- und Meisterschaft, wie sie sich, unterstützt durch Dein prächtiges und hingebungsvolles Orchester, sowie durch die hervorragenden Chorvereinigungen, in der musikalischen Ausführung des Programms in seiner Gesamtheit und in jeder Einzelheit in geradezu beglückender Weise kundgab. Als der musikalischen Welt seit Jahrzehnten rühmlichst bekannter warmherziger Förderer zeitgenössischen Schaffens gabst Du aber noch mehr in die Waagschale als Deine glänzenden künstlerischen Fähigkeiten: Du setztest Deine ganze Seele ein und belebtest mit ihrem Hauch die Darbietungen zu blühendem Erklängen. (...) ¹¹⁴

Überhaupt ist es durch den Einsatz des Schweizer Tonkünstlervereins (STV) immer wieder zu Aufführungen von Werken Schweizer Komponisten im Ausland gekommen, davon profitierte

¹¹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 4. Oktober 1916, S. 219.

¹¹¹ Ehinger (1950), S. 19.

¹¹² Walton (1994), S. 192.

¹¹³ Ehinger (1950), S. 74.

¹¹⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 899 (15. August 1932).

auch Andreae verschiedene Male (in Stockholm wurden 1936 etwa Lieder von ihm mit Helene Fahrni als Solistin aufgeführt).

Es war ebenfalls Andreae zu verdanken, dass eine Idee des STV am 17. Oktober 1911¹¹⁵ aufgenommen wurde, und zwar die so genannten Orchesterleseproben, wo es einzelnen Komponisten neuer Werke möglich sein sollte, ihre Kompositionen vor einer Aufführung und ohne Publikum einmal zu hören, um damit Gelungenes und weniger Gelungenes erkennen zu können. 1946 beklagte man bereits die fehlenden Einsendungen von Werken, die man so hätte aufführen können, obwohl sich Andreae und das Orchester bereitgehalten hatten.

Im ersten Kriegsjahr 1914 sprach man innerhalb des STV auch über die Qualität der Militärmusik, und Andreae hielt 1915 an der Generalversammlung des Vereins in Thun fest, dass die Militärkapellen bezüglich des Repertoires einen Tiefpunkt erreicht hätten. Daher forderte er die Schaffung von Originalkompositionen, Militärmärschen und Konzertstücken, ging es doch darum, das Niveau musikalisch, aber auch im vaterländischen Sinne zu heben¹¹⁶ - er selber kam seiner Aufforderung mit mehreren Werken nach.

Als der STV die Idee einer Schweizerischen Nationalausgabe realisieren wollte, in der Schweizer Werke abgedruckt würden, hatte man nicht bedacht, dass es aufgrund des Selbstverlags schwierig sein würde, auch andere wichtige Faktoren wie Umsatz und Publizität zu gewährleisten. Auch hier konnte Andreae helfend eingreifen, in dem er 1920 einen Verlagsvertrag mit der Firma Hug und Adolf Henn in Genf vorschlug, der dem STV alle Rechte bezüglich Auswahl der Kompositionen zugestand.

In der Generalversammlung von 1920 wurde Volkmar Andreae zum Präsidenten des STV gewählt; das Amt hatte er bis zu seinem Rücktritt 1925 inne, und der Jahresbericht beschrieb ihn als einen „Mann mit klarem Kopf und grosszügigem Wesen, eine Autorität im wahren Sinne des Wortes“¹¹⁷, wohl der Grund, warum man ihn neben Friedrich Hegar gleich zum Ehrenpräsidenten ernannte. Er hatte viel bewegt und bewirkt beim STV, und er galt auch als jener, der sich für Schallplattenaufnahmen von Schweizer Kompositionen stark gemacht hatte und sich dafür beim Vorstand Gehör verschaffen konnte - er selber nahm beispielsweise

¹¹⁵ Ehinger (1950), S. 24.

¹¹⁶ Ehinger (1950), S. 28.

¹¹⁷ Ehinger (1950), S. 111.

zusammen mit dem Tonhalle-Orchester Othmar Schoecks *Violinkonzert* B-Dur op. 21 mit Stefi Geyer als Solistin auf.

Wirken beim Tonhalle-Orchester Zürich

Am 1. Mai 1906 trat Volkmar Andreae offiziell sein neues Amt als Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters an. Seine Wahl war keine Überraschung, konnte man sich doch von den Qualitäten des Dirigenten in der Tonhalle schon in den Jahren zuvor überzeugen. Am 12. und 19. Januar 1904 vertrat der junge Dirigent bereits den erkrankten Friedrich Hegar, dessen Nachfolger er schliesslich wurde. Im Protokoll einer Vorstandssitzung der Tonhalle-Gesellschaft vom 29. März 1904¹¹⁸ wird darüber, und übrigens auch schon über das Honorar, das man Andreae auszahlen wollte, berichtet:

Herr Prof. Escher teilt mit, dass es an der Zeit wäre, jetzt schon die Vorbereitungen für eine Jubiläumsfeier für Herrn Dr. Hegar in Angriff zu nehmen. Je nachdem [ob] Herr Dr. Hegar die nächste Konzertsaison 1906 bis 07 die Konzerte noch dirigieren werde, sei die Jubiläumsfeier mit einer Abschiedsfeier zu verbinden. Die Feier sei am besten als ein Jubiläumskonzert zu gestalten, das als Extrakonzert die nächste Konzertsaison eröffnen müsse. Die Einnahmen des Konzertes wären, wenn Herr Dr. Hegar nicht einen anderen Wunsch äussern sollte, der Hegar-Stiftung zuzuwenden. [...] Auch darüber soll Herr Steiner-Schweizer Herr Hegar befragen, ob er es begrüssen würde, wenn anlässlich seines Jubiläumskonzertes auch der von Musikdirektor Andrae [sic] dirigierte Gemischte Chor beigezogen würde.¹¹⁹

In der Saison 1905/06 wurden Andreae bereits weitere Dirigate übertragen. Als schliesslich Friedrich Hegar seinen Rücktritt auf das Saisonende bekannt gab, wurde in der Vorstandssitzung vom 13. November 1905 umgehend über eine mögliche Nachfolge diskutiert, wobei die Bemerkung, dass ein geeigneter Nachfolger ja bereits vorhanden sei, Eingang ins Protokoll fand. Friedrich Hegar schrieb selbst in einem Brief an das Vorstandsmitglied Carl F. Ulrich: „Eine Erleichterung wäre ja nur möglich, wenn mir zum Beispiel Herr Andreae einen Theil der Arbeit abnehmen würde. Das würde aber sofort die Bildung zweier Parteien im Gefolge haben, und die Freunde Andreaes würden nicht ruhen, bis sie mich hinweg geekelt hätten. Auf diese Weise müsste auch mein Verhältnis zu Andreae getrübt werden, den ich nicht nur als Künstler hoch achte, sondern den ich auch als Menschen lieb habe. Es ist daher die sauberste Lösung, ganz zurückzutreten“¹²⁰. 1905 intensivierte man die Gagenverhandlungen, denn Andreae akzeptierte selbstbewusst einen ersten Vorschlag von Seiten der Tonhalle-Gesellschaft nicht, – er schien

¹¹⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 259. Sitzung, 29. März 1904, S. 104.

¹¹⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 272. Sitzung des Tonhallevorstandes vom 31. März 1905, S. 124 recto.

¹²⁰ Schoch (1968), S. 66.

seine Chancen zu kennen. Die Parteien einigten sich letztlich darauf, dass Andreae in den ersten beiden Jahren je 6'000 und im dritten Jahr 8'000 Franken beziehe.¹²¹ Am 27. November 1905 wurde der Vertragsentwurf vorgelegt und vom Vorstand genehmigt. Mit der Wahl zum Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters wurde Andreae auch Mitglied der Konzertdirektion und gehörte gleichzeitig der Musikkommission an.

Die Anzahl der Konzerte wird im Archiv der Tonhalle-Gesellschaft (das im Zürcher Stadtarchiv deponiert ist) jeweils unterteilt in jene, die Andreae dirigierte, jene, die Gäste übernahmen sowie das Gesamttotal aller Konzerte.¹²² Daraus kann man folgende Entwicklung ablesen: In den Abonnementskonzerten von 1906/07 bis 1913/14 gab es insgesamt zehn Konzerte pro Saison, neun bis zehn davon leitete Andreae persönlich. Zwischen 1914/15 und 1933/34 gab es pro Spielzeit zwölf Konzerte, davon leitete Andreae zwischen drei und zwölf. Grosse Unterschiede zeigen sich in den von Andreae geleiteten Konzerten in den Jahren 1914/15 (nur drei, vermutlich wegen des Krieges, neun in der Saison 1915/16 und sechs in der Saison 1916/17). Zwischen 1934/35 und 1948/49 gab es total jeweils zehn Konzerte, wobei Andreae fast immer sieben Konzerte pro Saison dirigierte, nur in den Jahren 1940/41 waren es, vermutlich wieder wegen des Krieges, nur fünf.¹²³ Andreae leitete sowohl Abonnements- wie auch populäre Sinfoniekonzerte. Ur- und Erstaufführungen liess er, wenn möglich, von den Komponisten persönlich dirigieren (beispielsweise Werke von Hermann Suter, Fritz Brun oder Othmar Schoeck). Eigentliche Gastdirigenten tauchen, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, erst ab den dreissiger Jahren regelmässig auf.¹²⁴

Zwei weitere Aspekte sind im Zusammenhang mit Andreaes Wahl zum Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters zu erwähnen. Einerseits hielt sich der Lehrer von Andreae am Kölner Konservatorium, Franz Wüllner, um die Jahrhundertwende gelegentlich in Zürich auf, wie verschiedene Protokolleintragungen belegen¹²⁵, welche die Vermutung nahe legen, dass sich Wüllner und Hegar über den jungen Andreae ausgetauscht haben könnten. Wüllner kannte Andreae als Studenten aus Köln, Hegar konnte ihn als Dirigent in der Tonhalle kennenlernen. Andererseits hatte Andreae trotz seines jungen Alters von 27 Jahren bei seiner Wahl schon einen gefestigten Ruf als erfolgreicher Musiker in Zürich, wenn man nur seine Arbeit mit den

¹²¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 286. Sitzung, 18. November 1905, S. 147.

¹²² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

¹²³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6.. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

¹²⁴ Schoch (1968) S. 230 f.

¹²⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: 2.1. Vorstand (Protokolle). 232. Sitzung, Montag, den 24. Februar 1902.

zahlreichen Chören bedenkt. Wie oben schon detailliert dargelegt werden konnte, stand ihm auch der Zugang zur Zürcher Gesellschaft offen. Zudem verfügte er über eine fundierte Ausbildung, die er auch im Ausland absolviert hatte, so dass man ihn ruhigen Gewissens als Nachfolger des lange gedienten Hegars in Betracht ziehen konnte. Überraschenderweise entnimmt man einer Bemerkung Hegars aus dem Jahre 1905, dass dieser anfangs nicht ohne weiteres bereit war, Andreae neben sich zu dulden.¹²⁶

Das Verhältnis zwischen der Tonhalle-Gesellschaft, Andreae und Hegar blieb aber in den folgenden Jahren mehrheitlich intakt und harmonisch. Es war für Andreae eine Selbstverständlichkeit, den siebzigsten Geburtstag seines Vorgängers vom 11. Oktober 1911 zum Anlass zu nehmen, eine musikalische Feier zu gestalten, obwohl der Jubilar anfangs des Jahres noch beteuerte, man solle von einer mehrtägigen Feier zu seinen Ehren Abstand nehmen, da dies „durchaus nicht nach seinem Sinne + Wunsche sei“.¹²⁷ Da sowohl der Gemischte Chor Zürich¹²⁸, der Hegars Oratorium *Manasse*¹²⁹ aufführen wollte, und auch der Männerchor Zürich¹³⁰ eine Feier planten, intervenierte Andreae und kam einer Zersplitterung der Anlässe zuvor, indem er den Gemischten Chor, den Männerchor, den Chor Harmonie¹³¹ sowie den Lehrergesangverein¹³² zur gemeinsamen Feier zusammenzog:

Samstag, den 7. Oktober 1911: nicht öffentl. Hauptprobe d. Männerchöre. Sonntag: Konzert der Männerchöre Harmonie + Männerchor Zürich. Montag + Dienstag 9./10. Okt. 1911: öffentl.

¹²⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 274. Sitzung, 28. April 1905, S. 127.

¹²⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 20. Februar 1911.

¹²⁸ Der Gemischte Chor Zürich wurde 1863 gegründet und gilt als führender Konzertchor. Zusammen mit anderen Chorvereinigungen war er massgebend an den Gründungen der Tonhalle (1868) und des Konservatoriums Zürich (1875) beteiligt und engagierte sich auch am Bau des Konzertsaaes 1867, am Bau der Tonhalle-Orgel 1872 und der neuen Tonhalle 1895. Die Konzerttätigkeit begann 1863 mit Haydns *Schöpfung*. Johannes Brahms hat mehrere seiner Werke mit dem Chor probiert, uraufgeführt und auch später wieder dirigiert. Andere Gastdirigenten eigener Werke waren Max Bruch, Camille Saint-Saëns und Richard Strauss. Die musikalischen Leiter waren Friedrich Hegar, Hermann Suter, Volkmar Andreae, Erich Schmid und Räto Tschupp.

¹²⁹ Das Oratorium *Manasse* zählte damals zu den meist aufgeführten Chorwerken im ganzen deutschen Sprachraum.

¹³⁰ Der Chor wurde 1826 vom Sängervater Hans-Georg Nägeli als Sängerverein der Stadt Zürich gegründet.

¹³¹ Gegründet wurde der Chor am 12. Februar 1841. Einen Höhepunkt bildete 1895 die Einweihung der Tonhalle in Zürich, als Johannes Brahms seine *Festouvertüre* persönlich dirigierte. Der Chor war einer der vier Gründerchöre der Tonhalle und hatte dadurch Privilegien für Auftritte in der Tonhalle und mit dem Tonhalle-Orchester. 1920 gründete sich die Damen-Sektion.

¹³² Der Lehrergesangverein Zürich wurde 1891 als Männerchor gegründet, erster Direktor war Friedrich Hegar, der den Chor regelmässig zur Unterstützung der Karfreitags- und Herbstkonzerte des Gemischten Chores hinzuzog. Unter Othmar Schoeck (1886-1957) führte der Lehrergesangverein zusammen mit den Sängerinnen des „Gemischten Chores“ und des Lehrerinnenchores immer öfter Werke für gemischte Stimmen auf. 1921 schlossen sich die 150 Männer nach heftigem Disput mit den 80 Frauen des Lehrerinnenchores zu einem einzigen Chor zusammen, später wurden auch Nichtlehrerinnen aufgenommen.

*Hauptprobe + Aufführung des Manasse durch den Gem. Chor Zürich + den Lehrergesangsverein.
Sonntagabend eventl. ein Bankett. Die Konzerteinnahmen würden zur Bestreitung der Bankettkosten +
für ein Geschenk an D. Hegar verwendet.*¹³³

Das detaillierte Programm dieser Hegarfeier sah schliesslich folgende Werke vor¹³⁴: *Festouvertüre*, *Kaiser Karl in der Johannismacht* (Chor Harmonie, Text von Fritz Rohrer), Violinkonzert (Solist: Willem De Boer¹³⁵), *Totenvolk* (Lehrergesangsverein, Text von Josef Viktor Widmann), *Aussöhnung* op. 10 (Frieda Hegar, Text von Johann Wolfgang von Goethe), *Rudolf von Werdenberg* op. 15 (Männerchor, Text von Fritz Rohrer) und *Heldenzeit* (Männerchor, Text Adolf Frey). Das Werk *Erlösung* von Benner¹³⁶ für den Gemischten Chor und die Solistin Nina Faliero wurde mangels Probenzeit nicht aufgeführt. Im Zusammenhang mit der Hegarfeier schenkte Werner Reinhart¹³⁷ der Tonhalle-Gesellschaft eine Büste des Jubilars, die der Bildhauer Hermann Haller (1880-1950) anfertigte und die im Vestibül der Tonhalle aufgestellt wurde.

*A.S. Um dieselbe Zeit, da der Zeitungsleser nach seinem Morgenblatt greift, um sich über den Stand der Figuren auf dem Schachbrett der Weltgeschichte zu orientieren, versammelt sich eine Abteilung des Tonhalleorchesters vor dem Hause Dr. F. Hegars, um dem Siebzigiährigen ein Morgenständchen darzubringen. (...) Als Hegar vor fünf Jahren den Taktstock des Kapellmeisters in jüngere Hände übergab, da wusste man wohl, dass es für ihn, den rastlos Tätigen, kein otium geben würde; noch darf sich die von ihm ins Leben gerufene Musikschule – jetzt Konservatorium – neben Dr. C. Attenhofer seiner Oberleitung und seiner Lebertätigkeit freuen, die allen Lehrern der Anstalt voranleuchtet, und den Männergesangsvereinen, die zumeist an seinen Chorballaden sich zu höherer Leistungsfähigkeit herangebildet haben, hat er noch manche kostbare Gabe gespendet. Was er für den Schweizerischen Tonkünstlerverein vermöge des Gewichtes seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Einsicht und Umsicht bedeutet, dringt kaum an die Öffentlichkeit, darf aber hier nicht übergangen werden.*¹³⁸

Friedrich Hegar hat sich über diesen Festakt sehr gefreut, und die Tonhalle-Gesellschaft konnte ihrerseits mit dem finanziellen Ertrag zufrieden sein. In einem ausführlichen Dankesbrief gab der Jubilar gegenüber Adolf Steiner-Schweizer, dem Präsidenten des Komitees der Hegar-Feier, seiner Freude Ausdruck:

¹³³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 399. Sitzung, vom 12. Dezember 1910, S. 47.

¹³⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 410. Sitzung, vom 7. Oktober 1911, S. 75.

¹³⁵ Vgl. Biografie Willem De Boer und De Boer (1948).

¹³⁶ Es finden sich keine genaueren Angaben zu diesem Komponisten.

¹³⁷ Peter Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*. Neujahrsblatt der Stadt Winterthur, Winterthur 1983.

¹³⁸ *Neue Zürcher Zeitung* (Erstes Morgenblatt) vom 11. Oktober 1911. Zum siebzigsten Geburtstag von Friedrich Hegar.

(...) meinen innigsten Dank ausdrücken dafür, dass Sie mir den Eintritt ins Greisenalter so leicht und angenehm gemacht haben (...). Sie erinnern sich, dass ich mich gegen jede Feier ausserhalb des engeren Kreises meiner Familie gestäubt hatte. Einmal deshalb, weil ich eine schwer zu überwindende Scheu habe gegen öffentliche Kundgebungen, deren Mittelpunkt ich sein soll; dann aber auch deshalb, weil ich meiner Tätigkeit als Komponist nicht eine solche Bedeutung beimessen konnte, dass sie verdient hätte, durch ein eigenes Konzert eine so starke Betonung zu erhalten.

Wenn ich nun trotzdem mit grosser Befriedigung und mit innigem Dank zurückdenke an die Feier, die Sie veranstaltet haben, so wollen Sie den Grund darin sehen, dass die Eindrücke, die ich bei dem Festkonzert erhalten habe, mir die Gewissheit gegeben haben, dass wenn auch der positive Wert meiner Kompositionen kein hervorragender ist, ihr erzieherischer Wert, nach 2 Seiten hin, doch nicht wird bestritten werden können. Die Sängervereine haben dabei etwas gelernt und sind vorwärts gekommen, und die Komponisten konnten lernen, dass auch der enge Spielraum, den der Umfang des Männerchors gestattet, doch nicht zwingt am Althergebrachten kleben zu bleiben, sondern recht wohl die Benutzung neuer Ausdrucksmittel und Ausdrucksformen zulässt. Mich in dieser Richtung nützlich gemacht zu haben, ist mir eine hohe Genugtuung.

Nehmen Sie auch hier nochmals meinen herzlichsten Dank entgegen für das schöne und sinnige Geschenk, das Sie mir gemacht haben. Die Viola übernimmt im Streichquartett die Rolle des Vermittlers zwischen den hohen glänzenden Stimmen und dem sonoren Bass. Diese Rolle stimmt ganz zu meinem Alter und zu meinen Neigungen.¹³⁹

Das Jahr 1920 brachte weitere Feierlichkeiten mit sich, galt es doch im Herbst das 25-jährige Jubiläum der neuen Tonhalle zu begehen. In diesem Zusammenhang wollte man nochmals Friedrich Hegar, und neu bereits auch schon Volkmar Andreae als die beiden prägenden musikalischen Kräfte in Zürich ehren.¹⁴⁰ Volkmar Andreae überreichte man sämtliche Schubertpartituren¹⁴¹ in zehn Bänden.

Der Tod Friedrich Hegars am 2. Juni 1927 veranlasste die Verantwortlichen der Tonhalle-Gesellschaft wenige Jahre später noch einmal, eine ehrenvolle Feier für den grossen Musiker zu gestalten. Ein Bericht gibt über die Beerdigung des verstorbenen Künstlers Auskunft: „Die Feier blieb im einfachen Rahmen nach Wunsch des Verstorbenen. Er hat, lt. Mitteilung des

¹³⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 412. Sitzung, vom 20. November 1911, S. 83.

¹⁴⁰ 19. März 1920, S. 298.

¹⁴¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Das Dankesschreiben von Andreae an den Vorstand wird in der Sitzung vom 20. Dezember 1920 verlesen. Vermutlich handelte es sich dabei um die Alte Gesamtausgabe, die 1897 fertiggestellt wurde. Die Bände sind nicht im Nachlass von Andreae in der Zentralbibliothek oder dem Stadtarchiv Zürich.

Bezirksgerichtes, der Tonhalle die Denkmäler deutscher Tonkunst vermacht.¹⁴² Volkmar Andreae hielt auf dieser Feier eine persönliche Abdankungsrede. In dieser Rede wird deutlich, dass Andreae Hegars Wirken weiterführen wollte und er selbst grosse Hochachtung vor seinem Vorgänger hatte.¹⁴³ Eine weitere Hegar-Feier gestaltete man erst wieder am 11. Oktober 1941, als man dessen 100. Geburtstags gedachte.¹⁴⁴

Feierlichkeiten wurden im Verlaufe seiner Wirkungszeit selbstverständlich auch Andreae zuteil. So etwa im April 1931, als man sein 25-jähriges Jubiläum bei der Tonhalle feierte.¹⁴⁵

D. Andreae¹⁴⁶ gab dem Vorstand gegenüber dem Wunsche Ausdruck, sein 25-jähriges Dirigierjubiläum möge in engstem Rahmen, am liebsten ohne irgend welche Feier begangen werden; er liess sich aber davon überzeugen, dass doch nach aussen hin etwas getan werden müsse. Der Vorstand erwartet Vorschläge für eine nächste Sitzung.¹⁴⁷

Es gab zwei Vorschläge, wie man die Feierlichkeiten für Andreae begehen könnte: Ein grosses Bankett im Anschluss an das Konzert oder einen Festabend im kleinen Saal mit Einladung des ganzen Orchesters, zudem sollte Louis Gauchat¹⁴⁸ einen Artikel über Andreae erscheinen lassen.

Auch die illust. Zeitungen sollen auf den Tag aufmerksam gemacht werden. Herrn D. Andreae soll ein Geschenk von fr. 2000.- gemacht werden und am 28. vorm. durch 2 Herren des Vorstandes überbracht werden. Dem zur Sitzung erscheinenden Herrn D. Andreae werden die oben erwähnten beiden Projekte vorgelegt. Er dankt dem Vorstand für seine Freundlichkeit + wählt den Abend mit dem Orchester, also am liebsten eine ungezwungene Vereinigung nach dem Konzert. An Gästen sollen noch geladen werden: Toscanini, Ansbacher, Busch, Ansermet, Weingartner, Serkin, D. Brun, D. Schoeck.¹⁴⁹

Im Oktober 1947¹⁵⁰ reichte Volkmar Andreae schriftlich seinen Rücktritt als Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters ein:

¹⁴² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 1. Juli 1927, S. 91.

¹⁴³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

¹⁴⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 9. Oktober 1941.

¹⁴⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 6. September 1930, S. 125.

¹⁴⁶ „D.“ meint Direktor.

¹⁴⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. Januar 1931, S. 131.

¹⁴⁸ Evtl. Louis Gauchat gemeint.

¹⁴⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 9. April 1931, S. 133.

¹⁵⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung des Vorstandes vom 5. März 1948.

Sehr geehrte Herren,

Es geziemt sich, dass ein in der Öffentlichkeit wirkender Siebzigjähriger einer jüngeren Kraft Platz macht. Aus diesem Grunde möchte ich Sie bitten, meine Pensionierung auf den Sommer 1949 in Aussicht zu nehmen. Ich gestatte mir, Ihnen dies schon heute mitzuteilen, damit Sie in aller Ruhe die Vorbereitungen für die Neuordnung der Kapellmeisterverhältnisse nach meinem Rücktritt treffen können und die Musikkommission bei Werk- und Solistenwahl für meine letzte Konzertsaison 1948/49 einigen Wünschen meinerseits eventuell Rechnung trägt. Bei dieser Gelegenheit möchte ich dem Vorstande der Tonhalle-Gesellschaft für das mir und meiner Kunstausübung in vielen Jahren geschenkte Vertrauen meinen herzlichsten Dank aussprechen. Es war mir eine grosse Freude, an Ihrer Seite der musikalischen Entwicklung Zürichs dienen zu können.¹⁵¹

Diese Demission erfolgte zu einem Zeitpunkt, als sich das über die Jahre eingebürgerte „Einmannsystem“ wie es von Andreae auf Direktionsebene geprägt und gepflegt wurde, aufzulösen begann.¹⁵² Man spürt schon in der Formulierung von Andreae, dass nun ein Wechsel bevorstehen würde. Auf das unpräzise Schreiben von Andreae, dass dieser wohlweislich sehr früh einreichte, antwortete der Tonhalle-Vorstand im März 1948 ebenfalls schriftlich und ausführlich, und es hiess darin unter anderem:

(...) Der Vorstand war glücklich, die Leitung der Konzerte und die Führung unseres Orchesters und des ganzen musikalischen Lebens unserer Stadt während so langer Zeit unbesorgt in Ihren ausgezeichneten Händen zu wissen, und er kann sich denn auch nur schwer mit dem Gedanken vertraut machen, dass nun schon in Bälde hierin eine Änderung eintreten soll. (...) Ihre offizielle Tätigkeit als unser hochverehrter Kapellmeister würde also mit dem auf den Sommer 1949 in Aussicht genommenen Brucknerfest, das Sie noch leiten würden und das Ihnen Gelegenheit geben würde, als der hervorragendste Vertreter dieser wunderbaren Musik Ihre amtliche Wirksamkeit in glänzender Weise abzuschliessen, Ihr Ende erreichen. Dem Dank, den der Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft und mit ihm die ganze musikalische Welt allen Anlass hat, Ihnen für Ihre lange unermüdliche und hingebende Arbeit auszusprechen, und der Art und Weise, in der sie dies tun werden, möchten wir nicht vorgreifen; (...)¹⁵³

Im Hinblick auf die Vorbereitung und Durchführung der Konzerte begann sich eine Entwicklung abzuzeichnen, die deutlich mehr auf „Planwirtschaft“¹⁵⁴ ausgerichtet war. Nach

¹⁵¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung des Vorstandes vom 5. März 1948.

¹⁵² Vgl. auch Tonhalle (1949).

¹⁵³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung des Vorstandes vom 5. März 1948.

¹⁵⁴ Fritz Gysi: *Der Beherrscher von Zürichs Musikleben während eines halben Jahrhunderts* in: *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, 21. Juni 1962, Nr. 143.

Bekanntgabe seines Rücktritts ermöglichte die Tonhalle-Gesellschaft Andreae nochmals, die bedeutendsten Werke der Orchesterliteratur zu interpretieren. Zudem überliess man ihm die Gestaltung des Frühjahrszyklus und das Ende Juni 1949 geplante Bruckner-Fest aus Anlass des 125. Geburtstags des Komponisten, denn unübersehbar war Andreaes Vorliebe für die Werke dieses Komponisten in den vergangenen Jahrzehnten geworden. Andreae selbst äusserte den Wunsch, in den Volkskonzerten nochmals mit befreundeten Solisten aufzutreten. So dirigierte er sieben von zehn Abonnementskonzerten, wobei er neben Beethoven und Brahms auch Fritz Brun, Othmar Schoeck, Zoltan Kodály, Béla Bartók, Frank Martin und Ferruccio Busoni berücksichtigte. Gemeinsam mit dem langjährigen Konzertmeister des Tonhalle-Orchesters Willem De Boer gab er ein Volkskonzert mit Berlioz' *Réverie et Caprice* H 88 und seiner eigenen *Rhapsodie* op. 32. Auch sein *Concertino* für Oboe und Orchester op. 42 kam zur Aufführung in dieser umfangreichen Serie. Den Frühjahrszyklus bestritt Andreae in allen fünf Konzerten allein. Hella von Hausegger, die Frau des Komponisten, ging in einem Brief ebenfalls auf Andreaes „Stabübergabe“ ein:

*(...) Dass Ihre Züricher [sic] Konzerte immer ausverkauft sind ist doch ein herrlicher Beweis dafür, wie viel Sie den Menschen geben, wie gross die Sehnsucht nach grosser und wahrer Kunst ist... Wie schön, dass Sie befriedigt und beglückt einmal den Taktstock weiter geben werden. Ein erstklassiges Orchester, ein verständnisvolles Publikum: welche Freuden für einen Künstler. Dass das grenzenlose Leid der Welt uns alle schwer belastet, ist wohl wahr, aber der Künstler, der Trost und Hoffnung und Erhebung in die Seelen der Menschen legen kann ist doch noch gesegnet. Das ist für Siegi so über alle Beschreibung schwer, dass er nicht mehr musizieren kann. In keiner Form; und nun es ihm ein wenig besser geht und er wenigstens für sich einmal etwas spielen möchte, hat er keinen Flügel, denn unsere Zimmer hier sind viel zu klein dafür. Unsere Tochter muss auswärts in ungeheiztem Zimmer, bei fremden Menschen üben, (...). Schwierigste Verhältnisse, unter denen die Jugend ein Studium betreiben muss. (...)*¹⁵⁵

Es war eine Herausforderung, die Nachfolge Volkmar Andreaes zu regeln, wollte man doch das von Andreae geschaffene, international anerkannte Niveau des Tonhalle-Orchesters festigen und weiter entwickeln.

Im Oktober 1948 wurde in der Sitzung des Tonhalle-Vorstandes über die Nachfolge Andreaes diskutiert, dabei wurden folgende Bedingungen an den neuen Stelleninhaber formuliert:

¹⁵⁵ Nachlass Volkmar Andreae, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 919, 13. Januar 1947.

Bedingungen: Schweizerbürger mit umfassender musikalischer Ausbildung als Kapellmeister; gründliche Kenntnisse der Orchester-, Kammermusik- und Chorliteratur; Praxis in der Leitung eines Sinfonieorchesters und grosser Chöre für Konzerte mit Orchester.

Aufgaben: Orchesterchef, dem neben Gastdirigenten die Leitung von Sinfoniekonzerten (einige Abonnementskonzerte, 2 bis 3 Frühjahrs- und Sommerkonzerte, ca. 10 Volkskonzerte, 3 bis 5 Konzerte für Mittelschüler und Schulentlassene und allenfalls 2 bis 3 Orchesterkonzerte mit Chor) übertragen wird. Aufstellung des Generalprogramms für ca. 40 Konzerte zuhanden der Musikkommission und der Probenpläne im Einvernehmen mit dem Stadttheater.¹⁵⁶

1949 trat Erich Schmid die Nachfolge von Volkmar Andreae als Dirigent des Orchesters an. Schmid übte das Amt in Zusammenarbeit mit dem ständigen Gastdirigenten Hans Rosbaud (1895-1962) gemeinsam aus.

Bis zu seinem Tod trat Andreae weiterhin jede Saison mit ein bis zwei Konzerten in der Zürcher Tonhalle auf. Als anfangs Oktober 1952 Andreaes Nachfolger Othmar Schoecks *Festlicher Hymnus* op. 64 dirigieren sollte, sprang Andreae kurzerhand als Dirigent ein, weil Schmid erkrankte. Mangels Probenzeit ersetzte er aber das Werk von Schoeck durch eine Ouvertüre von Beethoven – Schoeck war ausser sich vor Wut und sah dahinter eine gegen ihn gerichtete Intrige¹⁵⁷ – Andreae war bis zuletzt eine starke Persönlichkeit geblieben.

¹⁵⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung des Vorstandes vom 15. Oktober 1948.

¹⁵⁷ Walton (1994), S. 269.

Organisation der Tonhalle-Gesellschaft Zürich¹⁵⁸

Bei der Gründung der Tonhalle-Gesellschaft¹⁵⁹ im Jahre 1867 wählte der Verwaltungsrat den Vorstand. Seit der Gründungszeit lag die Verantwortung für die musikalischen Programme in den Händen der so genannten Musikkommission¹⁶⁰, mit der Eröffnung der Neuen Tonhalle 1895 wurde die Konzertdirektion ins Leben gerufen, die von 1895 bis 1934 für die Programmpolitik verantwortlich zeichnete.¹⁶¹ Dem Jahresbericht der Saison 1912/13 kann man die organisatorische Aufteilung der Geschäfte entnehmen: Es gab einen Verwaltungsrat (Präsident: Hermann Reiff-Frank, Vizepräsident: Fr. Meyer sowie achtzehn weitere Mitglieder und ein Aktuar), einen Vorstand (Präsident: Hans Vogel-Fierz, Vizepräsident: Rudolf Escher und sieben weitere Mitglieder sowie ein Sekretär), die Musikkommission (Präsident: Rudolf Escher, Vizepräsident: Hans Vogel-Fierz und vier weitere Mitglieder, darunter Volkmar Andreae, Friedrich Hegar, Lothar Kempter und ein Aktuar), die Konzertdirektion (Präsident: Rudolf Escher (welcher vom Tonhalle-Vorstand delegiert wurde, Vizepräsident: Hans Wirz¹⁶², von der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich delegiert). Dazu kamen frei gewählte Mitglieder, von Amts wegen Andreae als Kapellmeister und zwei Rechnungsrevisoren.

Die Gründungsversammlung des Tonhalle-Vereins am 14. Oktober 1935¹⁶³ bedeutete eine Veränderung in der Administration in der Geschichte der Tonhalle-Gesellschaft, denn dieser Verein, der weitgehend aus Musikfreunden bestand, sammelte während der Wirtschaftskrise Geld für die Tonhalle-Gesellschaft und warb in der Bevölkerung für Konzertbesuche.

Die Musikkommission jedoch, die mit der künstlerischen Arbeit und sämtlichen musikalischen Fragen der Gesellschaft betraut war, wollte man beibehalten.¹⁶⁴ In einem Reglement für die Musikkommission¹⁶⁵ wurden die Aufgabenbereiche detailliert beschrieben. So war diese Kommission dafür zuständig, die Verträge mit den Musikern innerhalb der Grenzen des vom Vorstände genehmigten Gagenetats zu vereinbaren und gegebenenfalls auch aufzulösen.

¹⁵⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: 2.1. Musikkommission (Protokolle). Zur Programmatik der Tonhalle-Gesellschaft sei auf die Dissertation von René Karlen verwiesen; Karlen (1998).

¹⁵⁹ Das Tonhalle-Orchester ist das älteste Sinfonieorchester der Schweiz. Bei der Gründung der Tonhalle-Gesellschaft im Jahre 1868 umfasste das vom Orchesterverein übernommene Ensemble 33 Musiker. Friedrich Hegar war der erste Chefdirigent des Orchesters.

¹⁶⁰ Karlen (1998), S. 12.

¹⁶¹ Karlen (1998), S. 12.

¹⁶² Prof. Dr. Hans Wirz war von 1880 bis 1914 Präsident des Gemischten Chors Zürich.

¹⁶³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

¹⁶⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 15. Juni 1937, S. 201.

¹⁶⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

Ausserdem führte sie die Aufsicht über das Orchester und machte dem Vorstand Vorschläge über die musikalischen Veranstaltungen (jedoch nicht für die Unterhaltungskonzerte, zu denen die Tonhalle-Gesellschaft verpflichtet war¹⁶⁶), soweit diese nicht durch Verträge mit anderen Gesellschaften geregelt waren. Obwohl die Musikkommission letztlich immer die Verantwortung für die Programme trug, wird in den Protokollen schon von Beginn an deutlich, dass sämtliche Sitzungen und Beschlüsse zu den meisten Belangen stark von der Persönlichkeit Volkmar Andreaes geprägt waren und die Programmpolitik stets seine Handschrift trug. Das wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Betrachtung noch deutlicher. Eine Übersicht über die administrativen und künstlerischen Leiter zurzeit von Andreaes Wirken ist im Folgenden zu sehen:

¹⁶⁶ Schoch (1868), S. 65.

Chefdirigenten:

1858-1906	Friedrich Hegar
1906-1949	Dr. Volkmar Andreae

Präsidenten

Ausschuss (1895-1909 oberstes Gremium)

1899-1906	Dr. Eugen Zuppinger
1907-1909	Hermann Reiff

Verwaltungsrat (1909-1938 oberstes Gremium)

1909-1935	Hermann Reiff
1935-1938	Dr. Adolf Streuli

Vorstand (seit 1938 oberstes Gremium)

1938-1949	Dr. Adolf Streuli
-----------	-------------------

Konzertdirektion (1895-1934 künstlerisch verantwortlich)

1895-1921	Prof. Dr. Rudolf Escher
1922-1934	Prof. Dr. Louis Gauchat

Konzertkommission (1934-1938 *de iure* künstlerisch verantwortlich für das Generalprogramm)

1934-1938	Prof. Dr. Louis Gauchat
-----------	-------------------------

Musikkommission (seit 1938 *de iure* künstlerisch verantwortlich für das Generalprogramm)

1938-1941	Prof. Dr. Louis Gauchat
1941-1950	Dr. Hans Escher

Sekretäre

1895-1907	Carl Waldvogel
1907-1946	Fritz Boller
1946-1972	Samuel Hirschi

Im 25. Bericht des Vorstands der Tonhalle-Gesellschaft über das Geschäftsjahr 1917/18 (1. Mai bis 30. April) wird als Verwaltungsratspräsident Hermann Reiff, dem wir oben bereits begegnet sind, genannt. Der Vorstand setzte sich aus den Herren Prof. Rudolf Escher (Präsident), Hans Vogel-Fierz (Vizepräsident), Carl F. Ulrich, Volkmar Andreae (Kapellmeister), Robert Denzler (Kapellmeister) und Fritz Boller (Aktuar) zusammen. Die Mitglieder der Konzertdirektion waren Prof. Rudolf Escher (Präsident, vom Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft delegiert), Carl F. Ulrich (ebenfalls vom Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft delegiert), Hans Vogel-Fierz (vom Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft delegiert), Hermann Reiff (von der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich delegiert), Adolf Steiner-Schweizer (von der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich delegiert), Emil Usteri-Fäsi (von der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich delegiert), Prof. H. Blümner¹⁶⁷ (freigewähltes Mitglied), Volkmar Andreae (Kapellmeister und von Amts wegen) und Fritz Boller (Aktuar). Ein Reglement¹⁶⁸, aufgrund der Datierung von 1895, gibt weitere Aufschlüsse über die Organisation der Konzertdirektion:

Reglement der Konzertdirektion¹⁶⁹:

§ 1. Zur Durchführung der grossen Konzerte und der Kammermusikaufführungen wird eine Kommission, Konzertdirektion genannt, niedergesetzt (vergl. Vertrag mit der Allgemeinen Musikgesellschaft, datirt [sic] vom 3. Juli 1895). In dieselbe ordnen die Vorstände der Tonhallegesellschaft und der Allgemeinen Musikgesellschaft je drei Mitglieder ab; der erste Kapellmeister der Tonhallegesellschaft gehört ihr von Amtes wegen an. Die Konzertdirektion zwei weitere Mitglieder.

§ 3. Die Konzertdirektion setzt die Programme für die grossen Konzerte und die Kammermusikaufführungen fest; sie schliesst die Engagements mit den Solisten ab. Vor Abschluss mit Solisten, deren Honorare mehr als Fr. 1500 für ein Konzert beträgt, ist die Einwilligung des Tonhallvorstandes einzubolen.“

§ 5. Der Verkehr mit der Presse, die Veröffentlichung der Programme, die Besorgung der Annoncen und Reklame ist Sache des Tonhallvorstandes.“

¹⁶⁷ Der Vorname konnte nicht zweifelsfrei eruiert werden.

¹⁶⁸ Hinten im Band liegen zwei lose Blätter: „Reglement der Konzertdirektion“ und „Vertrag“ der Neuen Tonhalle-Gesellschaft.

¹⁶⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Jugendkonzertkommission vom 23. Juni 1943.

Vertrag

Die Neue Tonhallegesellschaft und die Allg. Musikgesellschaft veranstalten während der Saison 1895/96 in den Konzertsälen der neuen Tonhalle sämtliche grossen Orchesterkonzerte, soweit sie nicht in die Kategorie der Unterhaltungskonzerte gehören, und die Kammermusikaufführungen gemeinsam.

1. Die genannten Konzerte werden in den Publikationen und Programmen als „Konzerte der Tonhallegesellschaft unter Mitwirkung der Allgem. Musikgesellschaft“ bezeichnet.

Zürich, den 3. Juli 1895

Namens der Engeren Kommission der Allgem. Musikgesellschaft

gez. Dr. M. von Wyss

Dr. G. H. von Wyss

Namens des Vorstandes der Neuen Tonhallegesellschaft:

gez. E. Koch-Vlierboom

Ulrico Vollenweider

Namens der grossen Kommission

gez. Prof. A. Schneider

Dr. G. H. von Wyss^{d70}

In der Sitzung vom 11. März 1921¹⁷¹ findet sich ein bemerkenswerter Passus, der die Verhandlungen mit der Konzertdirektion betraf:

Zur Hebung der Abonnements soll der Versuch mit [neu] ganz erstklassigen Solisten gemacht werden: Klavier: Busoni; Cortot, Schnabel (Ersatz Mme Panthès + Langenhahn-Hirzel [?]) Violine: Kreisler, [Carl] Flesch + Thibaut. Cello: Casals. Gesang: Deborgis [?]; ein ital. Bariton, fürs Hülfskassenkonzert Durigo + der Wiener Tenor Müller [?] + Elena Gerhardt.¹⁷²

¹⁷⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Jugendkonzertkommission vom 23. Juni 1943.

¹⁷¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 416. Sitzung, vom 11. März 1912, S. 96 u. 99.

¹⁷² Die Namen sind aufgrund der Handschrift in den Protokollen nicht eindeutig zu identifizieren.

Der Vorstand ging sogar so weit, der Konzertdirektion die Kompetenz zuzusprechen, nach Bedarf auch eine gewisse Kostenlimite (nämlich 1'500 Franken) zu überschreiten. So sah man beispielsweise als Ersatz für Pablo Casals den Cellisten Hugo Becker¹⁷³ vor. Des Weiteren findet man auch die Bestätigung dafür, dass sich die Kammermusikabende gut eingebürgert haben. Geplant wurden zwei Extrakonzerte, eines vor Neujahr, das andere am 11. Februar 1913, zwei Tage vor dem 30. Todestag von Richard Wagner.¹⁷⁴ Die Konzertdirektion hatte den Vorstand damit beauftragt, folgende Konzerte zu organisieren: sechs Abonnementskonzerte mit Solisten (ohne öffentliche Hauptprobe¹⁷⁵, alle vierzehn Tage), sechs populäre Konzerte ohne Solisten an den übrigen freien Dienstagen und an zwei Donnerstagen sowie vier Kammermusikaufführungen.¹⁷⁶ Es bestand die Absicht, die Abonnementskonzerte in die Hand eines einzelnen Dirigenten zu legen. Die populären Konzerte sollten von unterschiedlichen Dirigenten bestritten werden, Volkmar Andreae nannte folgende Namen: Othmar Schoeck, Radicke¹⁷⁷, Peter Fassbänder, Robert Denzler, Franz Mannstädt (aus St. Gallen) und Max Conrad¹⁷⁸. Es war den Verantwortlichen offenbar ein Anliegen, möglichst viele Zuhörer in den grossen Saal der Tonhalle zu bringen. „Wenn immer möglich sollte vermieden werden, in diesen Zeiten unsere Behörde um Unterstützung anzugehen“. Allgemein war man vor allem der Ansicht, eine Preisreduktion umzusetzen, das Stadttheater resp. die Theater AG, hatte nämlich die Logenpreise um dreissig Prozent gesenkt. Man strebte zudem an, dass die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich (AMG) in diesen Zeiten die Tonhalle-Gesellschaft unterstützen möge. Ganz am Ende heisst es: „Auf Antrag des Herrn Vollenweider erhält das Bureau Vollmacht, in der Kapellmeisterfrage vorzugehen.“¹⁷⁹

Der Tonhalle-Vorstand war mit den Vorschlägen einverstanden, bat aber in Zukunft um acht statt sechs Kammermusikaufführungen. Die Konzertdirektion hatte zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits über das Thema gesprochen und wollte einen *modus vivendi* finden, „und den fremden Gästen dürfte das Goethe'sche Wort als Wegleitung dienen: Bist Du wo gut aufgenommen, Musst Du nicht gleich wiederkommen.“¹⁸⁰ Ausserdem beabsichtigte man, während des Abonnementverkaufs der beiden Institute, etwa von Mitte September bis Mitte

¹⁷³ Vgl. Biografie Hugo Becker.

¹⁷⁴ In der 422. Sitzung vom 12. Juli 1912 ist auch die Rede von der Sängerin Leffler-Burkhardt, S. 115 (Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151).

¹⁷⁵ Ab 1903/04 wurde die Montagprobe zur öffentlichen Hauptprobe, für die man ebenfalls Abonnements verkaufte.

¹⁷⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 452. Sitzung, vom 25. IX. 1914, S. 175.

¹⁷⁷ Nähere Details zu diesem Dirigenten konnten nicht eruiert werden.

¹⁷⁸ Max Conrad (1872-1963) war Dirigent am Zürcher Stadttheater und auch für die Sommerkonzerte der Tonhalle-Gesellschaft vorgeschlagen. Vgl. Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung vom 2. Februar 1914, S. 166.

¹⁷⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 452. Sitzung, vom 25. IX. 1914, S. 175.

¹⁸⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 18. Juni 1917, S. 240.

Oktober, keine fremden Gastspiele zuzulassen.¹⁸¹ In einer Sitzung der Konzertdirektion vom März 1919¹⁸² machte Andreae folgende Anträge für die kommende Saison: zwölf Abonnementskonzerte, fünf populäre Konzerte, „wobei der Name populär abzuschaffen wäre, was aber der Konzertdirektion nicht beliebte, da man gerade mit diesen Konzerten + populären Preisen weite Kreise anziehen möchte.“ 1919 sprach sich der Tonhalle-Vorstand deutlich dafür aus, an der Bezeichnung „Populäre Sinfoniekonzerte“ festzuhalten und gleichzeitig durch günstigere Preise weite Publikumskreise zu erreichen, woraus auch die Idee für die Volkskonzerte entstand. Andreae sparte auch bei diesen Konzerten nicht mit prominenten Namen und sah für die populären Konzerte – in diesem Falle die so genannten Nationenabende – Dirigenten wie Arthur Nikisch, Gabriel Pierné, Arturo Toscanini, Georg Schaevoigt und sich selber (für den Schweizer Abend) vor.¹⁸³

Folgendes Programm unterbreitete Andreae letztlich:

- I. *deutschen Abend, Dirigent: Nikisch*
- II. *französ. (Abend), (Dirigent): Pierné*¹⁸⁴
- III. *nordischen + slav. A., (Dirigent): Schaevoigt*¹⁸⁵
- IV. *ital. Abend, (Dirigent): Toscanini*
- V. *schweiz. (Abend), (Dirigent): Andreae*

Ausserdem sah Andreae zwei „Bläserabende“¹⁸⁶ und zwei Volkskonzerte in Verbindung mit der Arbeiterunion¹⁸⁷ vor. Die Konzertdirektion stimmte den Anträgen zu, doch die Absichten der Arbeiterunion riefen auch Unbehagen hervor, weil man im Theater schlechte Erfahrungen damit gemacht hatte. Man glaubte, dass auch noch der Ruf nach „Unterhaltungskonzerten“ laut werde, denen die sonstige Kundschaft der Tonhalle fern bleiben werde. Lieber wollte man mit der Pestalozzigesellschaft Zürich¹⁸⁸ zusammenarbeiten, die Erfahrung hatte in der Veranstaltung solcher Konzerte. Offenbar verweigerte sich aber Andreae einer Zusammenarbeit. Die Volkskonzerte dienten einerseits als Experimentierfeld, andererseits auch als Möglichkeit, breiten

¹⁸¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 18. Juni 1917, S. 240.

¹⁸² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 26. III/1919, S. 275.

¹⁸³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 24. März 1919.

¹⁸⁴ Vgl. Biografie von Gabriel Pierné.

¹⁸⁵ Vermutlich Georg Schaevoigt (1872-1947).

¹⁸⁶ 30. September 1918 und 13. Januar 1919.

¹⁸⁷ Vgl. auch Degen (1990).

¹⁸⁸ Die Pestalozzi-Gesellschaft Zürich wurde 1896 als Verein zur Förderung der Volksbildung und Erziehung in der Stadt Zürich im Sinne von Heinrich Pestalozzi gegründet und bezeichnete sich als politisch und konfessionell neutral.

Bevölkerungskreisen populäre Werke näher zu bringen. Andreae übertrug die bereits erwähnte musikhistorische Übersicht auch auf das Solokonzert und stellte im Rahmen von zyklischen Aufführungen von Sinfonien die Möglichkeit des interpretatorischen Vergleichs her.¹⁸⁹ 1919 spielte etwa Ferruccio Busoni fünfzehn Werke des konzertanten Klavierrepertoires, Adolf Busch 1929 dreizehn Violinkonzerte (von Bach, Reger bis Busoni, jedoch ohne Tschaikowsky und Dvořák), und Walter Gieseking spielte 1936 zwölf unterschiedliche Klavierkonzerte.¹⁹⁰ Dennoch darf man nicht übersehen, dass unter dem Prädikat „populär“ auch Programme zustande kamen, die Andreae bei seinem Amstantritt noch abgelehnt hätte.¹⁹¹

Neben organisatorischen und konzertspezifischen Fragen beschäftigte sich die Konzertdirektion auch mit „Orchestersachen“¹⁹², so etwa mit personellen Fragen wie beispielsweise Nachfolgeregelungen¹⁹³. Im Juni 1909 lag z. B. die Kündigung von Julius Roentgen vor. Karl Attenhofer bestätigte von Seiten des Konservatoriums, dass Roentgen als nicht zuverlässig galt. Die Musikkommission beauftragte daraufhin den Tonhalle-Vorstand, sich um eine Nachfolge zu bemühen. Aber wenige Tage später lag ein Wiedereinstellungsgesuch von Roentgen vor, und nach ausgiebiger Diskussion ergriff Andreae das Wort und erinnerte an die grosse Beliebtheit des Künstlers beim Publikum. Der Kapellmeister drohte sogar damit, in der Öffentlichkeit seine Haltung für Roentgen kundzutun, wenn der Vorstand anders entscheiden würde¹⁹⁴ - ein neuerlicher Hinweis für das Machtpotential Andreaes.

Als Walter Schulthess¹⁹⁵ 1928 in einer Zuschrift an die Tonhalle-Gesellschaft seine Absicht kundtat, selbst sechs Solistenkonzerte im Abonnement und im grossen Saal der Tonhalle organisieren zu wollen, verwehrte Andreae dies mit der Bemerkung, dass die Tonhalle-Gesellschaft keinen Wochentag zusagen könne. Auch die anderen Vorstandsmitglieder bezweifelten die Nachfrage nach solchen Konzerten, wobei vermutlich die Befürchtung von daraus erwachsender Konkurrenz ebenfalls eine Rolle spielte. So entstand die Überlegung, Walter Schulthess direkt in die Tonhalle-Gesellschaft einzubinden, eventuell als Mitglied der Konzertdirektion. Man strebte in erster Linie eine Zusammenarbeit an, denn man versprach sich auch einen Vorteil davon, die Künstler von Schulthess' Agentur in den eigenen Konzerten

¹⁸⁹ Karlen (1998), S. 37.

¹⁹⁰ Karlen (1998), S. 37.

¹⁹¹ Karlen (1998), S. 40.

¹⁹² „Herr Dr. Hegar legt das Programm für 1905/06 vor, [...] Das VI. Abonnement-Konzert soll nun von Herrn Andreae geleitet werden, da Dr. Hegar in Wien ist.“

¹⁹³ Sitzung der Konzertdirektion vom 10. Juni 1909.

¹⁹⁴ Sitzung der Konzertdirektion vom 24. Juni 1909.

¹⁹⁵ Vgl. Biografie Walter Schulthess.

engagieren zu können.¹⁹⁶ Schulthess wurde im September 1928 als neues Vorstandsmitglied begrüsst und in derselben Sitzung auch als Vertreter der Tonhalle-Gesellschaft in den Verwaltungsrat des Konservatoriums gewählt.¹⁹⁷ Somit konnte die Gefahr einer Konkurrenz elegant gebannt werden.

1936 wurde über eine Erweiterung der Konzertdirektion¹⁹⁸ nachgedacht, und zwar durch Vertreter der Presse oder „Leute der Opposition“¹⁹⁹. Mitglieder des Orchesters zuzuziehen, lehnte Volkmar Andreae kategorisch ab. Schliesslich sah man aber von einer solchen Erweiterung der Kommission doch ab und beschloss, die Presse selbst zu gegebener Zeit über die Programme zu informieren. Andreae schlug in derselben Sitzung auch noch vor, jeweils im Anschluss an die Theaterspielzeit Konzerte für junge Schweizer Dirigenten zu veranstalten.

Die Konzertdirektion informierte im Jahre 1934 darüber, dass neu zwölf anstatt zehn Abonnementskonzerte veranstaltet würden und ein bis zwei Extrakonzerte mit berühmten Solisten geplant seien. Für jeweils ein Abonnementskonzert und ein Extrakonzert wollte man einen Gastdirigenten verpflichten (man nannte Namen wie Felix Weingartner, Bruno Walter, Arturo Toscanini und sogar von einer Dirigentin²⁰⁰ war die Rede). Schwankte die Anzahl der Konzerte bis 1940/41 pro Saison zwischen drei und sechs, steigerte sich danach die Zahl bis elf (1944/45), fünfzehn (1945/46), siebzehn (1946/47), neunzehn (1947/48) und achtzehn (1948/49). Andreae zeichnete für die meisten Konzerte verantwortlich und leitete in jeder Saison den grössten Teil davon.²⁰¹

Mit der bereits erwähnten Einbindung von Walter Schulthess²⁰² in die Tonhalle-Gesellschaft scheint sich ab etwa 1937 auch eine Verschiebung der Kompetenzen abzuzeichnen. In den Protokollen finden sich nämlich in der Folge vermehrt eingelegte Dokumente, die den Stempel *Konzertgesellschaft A.-G. Zürich* tragen, was auf die Einflussnahme von Schulthess und seiner Agentur deutet. Andreae blieb es offenbar ein Anliegen²⁰³, dass das Bestehen der Konzertkommission und ihrer Besetzung mit kompetenten Persönlichkeiten auch in den neuen Verhältnissen gesichert werden könne. Von Seiten des Vorsitzenden wurde darauf hingewiesen,

¹⁹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. November 1927, S. 95.

¹⁹⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 12. September 1928, S. 104.

¹⁹⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 25. Februar 1936.

¹⁹⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 25. Februar 1936.

²⁰⁰ Keine näheren Angaben zu dieser Person.

²⁰¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

²⁰² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 30. April 1937.

²⁰³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 19. August 1937.

dass die Konzertkommission in den neuen Statuten der Tonhalle-Gesellschaft fest verankert werden und gleichzeitig festgelegt werden soll, dass vier Mitglieder der Konzertkommission in der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich Einsitz nehmen.

Im Jahre 1932 traten das Zürcher Stadttheater²⁰⁴, das Schauspielhaus Zürich, die Tonhalle-Gesellschaft, die Konzertdirektion Kantorowitz²⁰⁵ und die Konzertgesellschaft gemeinsam auf, um bei der *Neuen Zürcher Zeitung* die Rückgabe des ursprünglichen Platzes der Inserate im Hauptblatt zu bewirken. Da die fünf Institutionen „gesiegt“ hatten, wollten sie in diesem „losen Verband beisammen bleiben“, um für ähnliche Vorkommnisse gewappnet zu sein.²⁰⁶

Zwei Jahre später wurde bekannt, dass in der städtischen Geschäftsprüfungskommission „scharfe Bemerkungen über die Tonhallebehörden gefallen“²⁰⁷ seien. Daraus entwickelte sich eine Diskussion über Mittel und Wege, das grosse Publikum wieder für die Tonhalle zu gewinnen. Man bildete eine Kommission, unter anderen mit Stadtrat Kaufmann und einer Person aus der Geschäftsprüfungskommission des Gemeinderates.²⁰⁸

1935 beschloss man an einer Sitzung der Delegierten der Schweizerischen Konzertgesellschaft mit Vertretern des Radios in Olten, dass sich das Tonhalle-Orchester und das Radio-Orchester, das am 2. Oktober 1934 im Tessin gegründet wurde²⁰⁹, nicht als Konkurrenten sehen sollen.²¹⁰ Die Spielzeit 1935 begann zudem mit der Gründungsversammlung des Tonhalle-Vereins am 14. Oktober²¹¹ und stand somit am Anfang einer neuen Ära. 1938 wurden die neuen Statuten der Tonhalle-Gesellschaft vorgelegt, so wie sie in einer Besprechung mit dem Finanzsekretär vorläufig bereinigt worden waren.²¹² Mit kleinen Änderungen wurde auch der Vertrag zwischen der Tonhalle-Gesellschaft und der Tonhalle-Stiftung angenommen und genehmigt.²¹³

²⁰⁴ Vgl. Theaterlexikon der Schweiz, Bern 2005: Artikel „Opernhaus Zürich“.

²⁰⁵ Vgl. Biografie Michael Kantorowitz.

²⁰⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. November 1932, S. 153.

²⁰⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 11. Juli 1934, S. 175.

²⁰⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 11. Juli 1934, S. 175.

²⁰⁹ Schweiss (1991), S. 15.

²¹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 16. Juli 1935, S. 184.

²¹¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

²¹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 2. Februar 1938, S. 206.

²¹³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 2. Februar 1938, S. 206.

Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft

Mit seinem Amtsantritt als Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters führte Andreae die Programmpolitik seines Vorgängers Friedrich Hegar zunächst weiter. Erst später wurde sie markant ausgebaut. Weltpolitische Ereignisse wie die beiden Weltkriege oder die Wirtschaftskrise erschwerten dieses Vorhaben jedoch spürbar.²¹⁴ Seit dem Bau der Neuen Tonhalle stand auch ein Kammermusiksaal (der heutige Kleine Tonhalle-Saal) zur Verfügung, der zu einem Ort gerade auch für die zeitgenössische Musik wurde, denn es war für die Tonhalle-Gesellschaft und ihren Kapellmeister Andreae ein wichtiges Anliegen, letzterem vielmehr eine Verpflichtung, die aktuelle Musik zu pflegen – und nicht nur die schweizerische. Die Protokolle der Konzertdirektion²¹⁵ umfassen jeweils den Konzertkalender für die kommende Saison (zu jenem Zeitpunkt wurden die Konzerte noch in Zusammenarbeit mit der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich²¹⁶ veranstaltet), aufgeteilt nach Abonnementskonzerten, Hilfskassenkonzerten²¹⁷, Kammermusikaufführungen, populären Konzerten sowie allen Vereinskonzerten (insbesondere mit dem Gemischtem Chor Zürich, dem Männerchor Zürich, dem Chor Harmonie Zürich und dem Zürcher Lehrerengesangsverein). In den Protokollen finden sich sämtliche Stellungnahmen einzelner Kommissionsmitglieder zu Programmvorschlägen. Die Diskussionen drehten sich oftmals um die einzuladenden Solisten, vorrangig für die Instrumentengruppen Klavier, Violine aber auch für den Gesang. Diese Gruppen bildeten folglich einen deutlichen Schwerpunkt bei den Solisten. In der 36. Sitzung der Konzertdirektion vom 15. März 1906 lag es bereits in den Händen Volkmar Andreaes, das Programm für die kommende Saison vorzuschlagen, wo der junge Kapellmeister für ein Hilfs- und Pensionskassenkonzert neben Brahms' *Triumphlied* op. 55 auch die *Sinfonie* Nr. 9 von Anton Bruckner vorgesehen hatte²¹⁸; diese frühe Auseinandersetzung mit Bruckner wird später genauer behandelt. Die wichtige Rolle bei der Programmpolitik der Konzertdirektion ist daran zu erkennen, dass diese angeregt hatte, die Preise der populären Sinfoniekonzerte um zwanzig Prozent zu reduzieren.²¹⁹ In der ersten von Andreae geleiteten Saison (Winter 1906/07) gab es zehn Konzerte, die an jeweils zwei Abenden gespielt wurden. Zusätzlich an zwei Abenden

²¹⁴ Karlen (1998), S. 6.

²¹⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 35. Sitzung der Konzertdirektion, 24. August 1905.

²¹⁶ Am Ende dieser Protokolle findet sich eine gedruckte Auflistung aller Konzerte, dort heisst es: „Konzerte der Neuen Tonhalle-Gesellschaft unter Mitwirkung der Allgemeinen Musikgesellschaft. Direktion: Volkmar Andreae“.

²¹⁷ Die Hilfskasse wurde 1868 als selbstständige Stiftung ins Leben gerufen, alles aus freiwilligen Beträgen. Die Pensionen wurden anfangs jeden Jahres nach den verfügbaren Mitteln festgesetzt. 1873/74 auch noch eine Pensionskasse gegründet. Die Hegar-Stiftung wurde 1890 von Friedrich Hegar gegründet, indem er 10'000 Franken für Witwen und Waisen verstorbener Orchestermmitglieder spendete. Anschliessend wurde die Stiftung durch freiwillige Beiträge vermehrt.

²¹⁸ Konzert war am 15. Januar 1907.

²¹⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 18. Februar 1924, S. 46.

bot man ein Hilfskassenkonzert, sechs Kammermusikaufführungen, fünf populäre Sinfoniekonzerte und sechs Vereinskonzerte.

Die Wintersaison 1906/07²²⁰ bekräftigt die oben bereits erwähnte Ausrichtung der Konzertprogramme hinsichtlich zeitgenössischer Werke. Am 3. und 4. Dezember 1906 wurden *Drei Hymnen an die Nacht* von Siegmund von Hausegger unter der Leitung des Komponisten aufgeführt. Das Konzert umfasste des Weiteren die *Sinfonie* Nr. 6 in e-Moll von Emanuel Moór²²¹, den *Tanz der Salome* von Richard Strauss, die *Kindertotenlieder* von Gustav Mahler (mit dem Wiener Bariton Friedrich Weidemann) und die *Oberon-Ouvertüre* von Carl Maria von Weber – ein wahrlich abwechslungsreiches Programm. Ebenso fällt der geplante Zyklus in den fünf populären Sinfoniekonzerten auf, der die Aufführung aller Sinfonien von Ludwig van Beethoven vorsah: *Sinfonien* Nr. 1 und 3, Nr. 2 und 5, Nr. 4 und 8, Nr. 6 und 7 je an einem Abend und dann die *Sinfonie* Nr. 9 am letzten Abend. Von „dem ursprünglichen Plan in den populär. Sinfoniekzt. wieder alle Beethoven’schen Sinfonien zu bringen, wurde, als verfrüht, abgesehen, immerhin werden deren 5 und in dem Abokzt. 2 zur Aufführung kommen.“²²² Der Plan wurde aber später mehrmals während Andreaes Direktionszeit realisiert. Deutlich wird an dieser Stelle der Wille Andreaes, den Konzerten eine klare programmatische Linie zu verleihen.²²³ Ein weiteres Beispiel dafür waren auch die Konzertabende, die unter einem länderspezifischen Motto standen:

Unter Anwesenheit von Herrn Kapellm. Andreae werden die Daten für die Konzerte in der Saison 1909/1910 festgesetzt. [...] Über die Fortführung der Volkssinfoniekonzerte²²⁴ sind die Meinungen geteilt, Kapellm. Andreae würde sie sehr ungern fallen lassen. Für die popul. Konzerte hat Kapellm. Andreae 2 Projekte: 1. Nationalitäten-Abende, 2. Programme mit Werken, die nicht in die Abkzt. hineinzubringen sind. Das II. Projekt findet einstimmigen Anklang, Kapellm. Andreae macht jetzt schon auf die Möglichkeit aufmerksam, die Konzerte anlässlich der deutschen Tonkünstlerversammlung zu übernehmen.²²⁵

Standen zunächst noch die programmatische Abwechslung und die auftretenden Solisten im Vordergrund, zeichnete sich nach und nach ein neuartiges Programmschema ab, das bis ins 21. Jahrhundert Bestand haben sollte. Und zwar ist die Rede vom bis heute gängigen Konzertablauf,

²²⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 37. Sitzung der Musik-Commission. 9. März 1906.

²²¹ Ungarischer Komponist (1863-1931).

²²² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 37. Sitzung der Musik-Commission. 9. März 1906.

²²³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 351. Sitzung vom 9. September 1908, S. 310.

²²⁴ In den vorhergehenden Protokollen wurde immer wieder auf den schlechten Kartenverkauf dieser Konzerte hingewiesen.

²²⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 362. Sitzung, vom 8. Februar 1909, S. 342.

wo nach einer Ouvertüre und einem Instrumentalkonzert mit Solisten nach der Pause eine Sinfonie gespielt wird. Die anfangs variantenreiche „Mischung aus Ouvertüren, Arien, Solokonzerten, Kammermusik und Sinfonien“²²⁶ versuchte man mit den populären Sinfoniekonzerten zu ersetzen, dort insbesondere im Hinblick auf nicht zu lange Konzertprogramme und einer Einschränkung der Solistenauftritte. Als Beispiel sei die Konzertplanung für die Spielzeit 1908/09 angeführt, in der folgende Konzertprogramme vorgesehen waren²²⁷:

Zehn Abonnementskonzerte mit zehn [öffentlichen] Hauptproben

Ein Hilfskassenkonzert mit einer Hauptprobe

Fünf Beethovenabende (alle neun Sinfonien), dazu alternierend ein Mozart-Brahms-Zyklus

Fünf populäre Konzerte (März-April)

Vier Volkssinfoniekonzerte

Vier grosse Extrakonzerte

Konzertreise im Anfang Mai

*Pavillonkonzerte*²²⁸ *jeden Mittwoch und Sonntagabend*

Andreaes Absicht war es aber auch, die Programme vermehrt thematisch zu durchdringen, deutlich zu erkennen am Schwerpunkt des deutschen Repertoires in den Konzerten der Saison 1910/11²²⁹:

Holländer-Ouvertüre, Lohengrin-Vorspiel, Tod und Verklärung ([Richard] Strauss)

Rienzi-Ouvertüre, Bachanal aus Tannhäuser, Till Eulenspiegel

Faust-Ouvertüre, Parsifal-Vorspiel, Zarathustra

Meistersinger-Vorspiel, Tristan-Vorspiel, Heldenleben

*Tannhäuser-Ouvertüre, Siegfriedidyll, Sinfonia Domestica*²³⁰

Im Rahmen dieses Erneuerungsprozesses stand auch die Eindämmung der Zugaben einzelner Solisten, die nicht mehr einfach nach Belieben gegeben werden sollten. Dieser Beschluss führte zu einer ersten Auseinandersetzung zwischen dem Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft und dem Kapellmeister, wobei sich auch Vertreter des Publikums und der betroffenen Solisten zu Wort

²²⁶ Karlen (1998) 14.

²²⁷ Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

²²⁸ Zu den Pavillonkonzerten war die Tonhalle-Gesellschaft vertraglich durch die Subventionsverträge verpflichtet.

²²⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 21. Juni 1910.

²³⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 21. Juni 1910.

meldeten. Der Konflikt spitzte sich zu, als Andreae die Zugaben kurzerhand ganz verbieten wollte. Auslöser für diese Entscheidung war ein Konzert mit dem Violinisten Eugène Ysaÿe²³¹. Der Kapellmeister machte im Jahre 1908, nur zwei Jahre nach seinem Amtsantritt, sogar seine weitere Tätigkeit in Zürich vom Ausgang dieser Diskussion abhängig. Sein Vorgänger Friedrich Hegar fungierte als Mediator zwischen den Parteien, weil er bemerkte, wie stark Andreae sowohl vom Publikum wie auch von Seiten des Vorstandes unter Beschuss geriet.²³² Man entschied sich schliesslich dafür, nicht zu viel Druck auf Andreae auszuüben, sondern vielmehr zu versuchen, den Streit zwischen den Parteien beizulegen:

*Tatsache ist, dass der grössere Teil des Publikums sich für die Solisten interessiert, weniger für die [moderne] Musik. [...] Die Angelegenheit ist äusserst wichtig, schon wegen der künstlich gezüchteten Opposition gegen unseren Kapellmeister: möglicherweise sind Liebhaber für den Posten da. Es ist keine Frage, dass Künstler mit einem bedeutenden Namen noch viel eigenmächtiger auftreten würden, und unbedeutendere würden den Besuch schlechter machen. [...] Es wäre entschieden zu bedauern, wenn dieser [Cabinettfrage] wegen, ein Wechsel im Kapellmeisteramt eintreten sollte. Andreae ist sehr talentiert und von einer aussergewöhnlichen Leistungsfähigkeit.*²³³

Im Mai 1908 kam es zu einer Aussprache innerhalb des Vorstandes. Andreae gab dabei zu, dass einige Konzertprogramme vermutlich überladen gewesen seien und damit die Solisten gelegentlich nicht zu ihrem Recht kamen – und deswegen auch umfangreiche Zugaben spielen wollten. Als Konsequenz wollte er mehr Stücke mit Klavierbegleitung im Programm aufnehmen, jedoch weiterhin keine Zugaben zulassen.²³⁴ In der darauffolgenden Spielzeit 1908/09 erklärte sich Andreae ausserdem dazu bereit, den Wünschen des Publikums nachzukommen und die Programme „leichter + auch etwas kürzer“²³⁵ zu halten. Zudem versuchte der Vorstand bei der Konzertdirektion anzuregen, dass Sänger in den Programmen „mehr als bisher wieder Lieder mit Klavierbegleitung singen + namentlich die Pianisten mehr Solostücke spielen“ sollen.²³⁶ Das war nun eine typische Situation, wo dem Tonhalle-Vorstand eine wichtige, vermittelnde Tätigkeit zukam, die gleichzeitig auch die Schwerpunkte der Programmplanung offenbart.

²³¹ Vgl. Biografie Eugène Ysaÿe.

²³² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 341. Sitzung, Montag, den 16. März [1908], S. 271.

²³³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 343. Sitzung, Samstag, den 11. April 1908, S. 280.

²³⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 344. Sitzung, Montag, den 4. Mai 1908, S. 284.

²³⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung 351 (Mittwoch, den 9. September 1908, S. 310.

²³⁶ 4. April 1921, S. 17 und 18.

Das Jahr 1908 führte auch zur Diskussion über die Weiterführung der Nachmittagskonzerte in der Tonhalle. Das Orchester wünschte sich deren Weiterführung (vermutlich aus pekuniären Überlegungen), der Vorstand sprach sich jedoch dagegen aus, um das Orchester im Sommer vom intensiven Dienst im Winter entlasten zu können. Bei einzelnen Musikern löste dies aber die Absicht aus, das Orchester zu verlassen, und der Vorstand musste letztlich sogar befürchten, dass das Orchester streiken könnte.²³⁷ Ein anderer Vorschlag sah vor, das Orchester durch eine neue Programmgestaltung zu entlasten. Doch der Vorstand konnte sich nicht dazu durchringen, Andreae über diese Idee zu informieren. Der Streit ging weiter, bis das Vorstandsmitglied Martin Hürlimann im Falle eines Streikes eine Gagenerhöhung beim Orchester vorschlug.

In den populären Sinfoniekonzerten verzichtete Andreae zunächst auf Solisten, weil er der Ansicht war, dass diese Konzerte das geeignete Forum waren, das Publikum gezielt mit einzelnen Aspekten der Musik vertraut zu machen, ob nun mit ausgewählten Instrumenten, einzelnen Musikepochen oder bestimmten Komponisten, nicht aber mit bekannten Solistennamen. In seinem ersten Jahr als Kapellmeister (1906) setzte er gleich eine integrale Aufführung aller Beethoven-Sinfonien an. Die zyklische Aufführung aller Sinfonien von Beethoven hatte zur Folge, dass die Konzertkommission im Jahre 1916 feststellen musste, dass die Werke dieses Komponisten in den normalen Programmen kaum mehr vertreten seien, da sie ausschliesslich in den populären Konzerten gespielt würden.²³⁸ Diesen Zyklus wiederholte Andreae 1917/18, 1926/27, 1930/31, 1939/40 und 1944/45. Beim letzten Zyklus wurden die Konzerte neben Andreae (Nr. 2 und 6) auch von bedeutenden Interpreten wie Fritz Busch²³⁹, der damals Chefdirigent in Dresden²⁴⁰ war (mit Nr. 8 und 5), Hermann Abendroth aus Köln (mit Nr. 1 und 3), Felix Weingartner von Basel (mit Nr. 4 und 7) und Fritz Brun von Bern (zweimal die Nr. 9) dirigiert, womit Andreae einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung des sich damals entwickelnden „neuen“ Beethoven-Bilds leistete. Es war das erste Mal, dass in der Zürcher Tonhalle bedeutende Dirigenten so unmittelbar und wegen ihrer Verdienste um Beethoven in den Mittelpunkt gestellt wurden. Man kann aufgrund der prominenten Namen Andreae zugestehen, sich um einen objektiven Vergleich der gängigen Beethoven- Interpretation bemüht zu haben. Eine vergleichbare Reihe entstand auch mit den Sinfonien von Johannes Brahms (1923/24 kombiniert mit Beethoven, 1932/33 und 1946/47 wiederholt). 1921/22 stand Mozart im Mittelpunkt eines ganzen Zyklus (1937/38 und 1940/41 wiederholt). Erst 1936/37 und 1941/42 geschah das Gleiche mit Bach, der in den Mittelpunkt einer Serie gestellt wurde, obwohl Andreae bereits

²³⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 346. Sitzung, Montag, den 1. Juni 1908, S. 295.

²³⁸ Sitzung der Konzertdirektion vom 6. Dezember 1916.

²³⁹ Vgl. auch Busch (1949).

²⁴⁰ Vgl. Weilenmann (2005), S. 63ff.

1913/14 mit kleineren Streicherbesetzungen Bach gespielt hatte, noch bevor Alexander Schaichet²⁴¹ das Zürcher Kammerorchester gegründet hatte.

Es ist im Übrigen bemerkenswert, dass Andreaes Freund aus der Kölner Zeit, Fritz Brun, zu seinem Abschied als Berner Musikdirektor in der Saison 1940/41 ebenfalls einen Zyklus mit allen neun Sinfonien und der *Missa solennis* von Beethoven ansetzte und dirigierte.²⁴²

Beeindruckend lesen sich auch Programme mit Musik aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sich Andreae besonders verbunden fühlte. 1924/25 setzte er Schwerpunkte mit Anton Bruckner und Gustav Mahler; Werke von Joseph Haydn wurden mit Kompositionen der Romantik kombiniert (1925/26), mit Anton Bruckner und Johannes Brahms (1927/28) sowie mit Franz Schubert (1945/46). In der Saison 1927/28 kam es zur ersten integralen Aufführung aller neun Sinfonien von Bruckner. Andreae führte seine Programmideen weiter. Adolf Busch präsentierte 1928/29 anhand zahlreicher Konzerte die Geschichte des Violinkonzerts, Walter Gieseking 1935/36 jene des Klavierkonzerts. In „nationalen“ Programmen traten Pierre Monteux, Vittorio Gui, Henry Wood, Hermann Abendroth und Volkmar Andreae auf – offenbar sah sich Andreae selbst als einen *der* Vertreter der Schweizer Musik. In seinem letzten Jahr als Kapellmeister widmete sich Andreae in den Frühjahrskonzerten (wie die populären Sinfoniekonzerte seit 1933/34 hiessen) den Meisterwerken der Sinfonik und spielte dabei Werke von Bach über Strauss bis Strawinsky.

Ein gutes Jahrzehnt nach den ersten populären Sinfoniekonzerten wagte Andreae 1907 den Versuch von Volkssinfoniekonzerten. Der Besuch war mittelmässig und nach einem Jahr liess man die neue Reihe wieder fallen und setzte in den Jahren 1908/1909 bis 1913/14 und 1915/16 bis 1918/19 damit aus.²⁴³ Erst in der Saison 1920/21, nach dem Ersten Weltkrieg, schienen die Voraussetzungen dafür wieder günstig zu sein. 1921 war der Tonhalle-Vorstand der Meinung, dass man bei zwölf Konzerten und einer Serie bleiben sollte.²⁴⁴ Bereits am 30. September 1919 gelang es, in Zusammenarbeit mit der Pestalozzi-Gesellschaft²⁴⁵, wieder ein Volkskonzert²⁴⁶ zu

²⁴¹ Alexander und Irma Schaichet waren für das Musikleben in Zürich wahre Pioniere. Alexander Schaichet kam als Emigrant im Ersten Weltkrieg nach Zürich, wo er sich als Kammermusiker einen Namen machte und 1920 das erste Kammerorchester der Schweiz gründete. Ihre Bedeutung für die Zürcher Bach-Pflege anfangs des 20. Jahrhunderts vgl. Verena Naegele ed al. (Hrsg.): Irma und Alexander Schaichet: ein Leben für die Musik. Zürich 1995.

²⁴² Engeler (1986), S. 134.

²⁴³ Karlen (1998), S. 32.

²⁴⁴ 4. April 1921, S. 17.

²⁴⁵ Die Gesellschaft wurde 1896 gegründet und führte zunächst in ihren Lesesälen und von 1890 bis 1895 in der Alten Tonhalle Gratiskonzerte durch. Ab 1895 fanden die Konzerte in der Neuen Tonhalle statt.

realisieren. Das zweite Volkskonzert (am 27.1.1920) fand in Verbindung mit dem „Bildungsausschuss der Arbeiterunion Zürich“²⁴⁷ statt und stiess auf reges Interesse. Folglich wagte man in der kommenden Saison, das erste der beiden Konzerte auf eigenes Risiko zu veranstalten. Im Mittelpunkt stand wiederum Ludwig van Beethoven, ein Jahr vor der Wiederkehr seines 150. Geburtstages. 1928/29 wurde das eine Volkskonzert zum Jugendkonzert umbenannt, wozu man Mittelschüler aus Zürich eingeladen hatte. Andreae dirigierte am 23. Oktober 1928 das erste Jugendkonzert, das aus den von der Arbeiterunion unterstützten Volkskonzerten hervorging. Auch hier wurde die Anzahl der Konzerte pro Saison verschieden gehalten. 1938/39 wurde die Anzahl auf fünf erhöht, ab 1945/46 auf sieben und 1947 bis 1949 sogar auf acht.²⁴⁸ Aus Anlass der Schweizerischen Landesausstellung 1939 stellte Andreae die Jugendkonzerte unter das Thema „Schweizer Komponisten“. Das zweite Konzert widmete sich noch lebenden Komponisten von Schoeck bis Honegger. Da sich Andreae im Klaren war, dass die Lehrer kaum in der Lage sein werden, über zeitgenössische Komponisten nach seinem Anspruch zu referieren, bot er in Zusammenarbeit mit Hans Rogner²⁴⁹ Erläuterungen für die Lehrkräfte an, die diese an die Schülerschaft weitergeben konnten:

*Das erste Schülerkonzert ist auf den 23. September angesetzt und hat zum Thema: „Die Bläser des Tonhalleorchesters“. Es steht unter der Leitung von Dr. Volkmar Andreae, der die Schüler in einer kurzen Einführung, verbunden mit Demonstrationen der Bläser, mit den verschiedenen Instrumenten bekannt machen wird. Anschliessend wird das ganze Orchester die Tannhäuserouvertüre [sic] von Richard Wagner vortragen.“*²⁵⁰

Das Schulamt der Stadt Zürich machte ausserdem in einem Schreiben zum ersten Schülerkonzert der Saison 1941/42 auf die Verantwortung aufmerksam, die die Lehrer tragen würden, wenn sich die Schüler im Konzert undiszipliniert verhalten. Der Erfolg ermunterte die Tonhalle-Gesellschaft, nun pro Saison zwei Volkskonzerte und zwei Jugendkonzerte durchzuführen. Bis in die Spielzeit 1938/39 führte man auch Konzerte für Schulentlassene und Sekundarschüler

²⁴⁶ Karlen (1998), S. 33.

²⁴⁷ 1897 gegründet und 1919 aufgeteilt in eine künstlerische und eine wissenschaftliche Sektion. Ein Aktionskomitee rief am 7. November 1918 zu einem Proteststreik auf, der am Samstag, 9. November, in 19 Industriezentren ruhig verlief. Die Arbeiterunion in Zürich setzte den Streik fort, und darauf kam es am 10. November zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Demonstranten und Militär. Das Komitee rief für Dienstag, 12. November, zu einem unbefristeten, landesweiten Generalstreik auf.

²⁴⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6.. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

²⁴⁹ Hans Rogner leitet 1939/40 die Jugendkonzerte der Tonhalle-Gesellschaft.

²⁵⁰ Stadtarchiv Zürich VII. 1515. Schachtel 4: Bewerbungen 1925-1969.

durch.²⁵¹ Diese Konzerte wurden zahlenmässig stetig ausgebaut: 1938/39 gab es sechs Volks- und Jugendkonzerte und bis 1947/48 sogar bis zu zwanzig Volkskonzerte.²⁵²

1943 erliess man die Regel, dass bei Volkskonzerten nur Schweizer als Solisten und Dirigenten engagiert würden. Ausnahmen machten allein Angehörige des Tonhalle-Orchesters und gegebenenfalls Mitglieder von Quartettformationen.²⁵³ Als ab 1946 eine sozialdemokratische Mehrheit die Zürcher Stadtregierung leitete, entsprach die Ausweitung dieser Volkskonzerte auch einem politischen Wunsch. Im Subventionsvertrag von 1947 wurde sogar ein Minimum von achtzehn Volkskonzerten jährlich festgeschrieben.²⁵⁴ In den Jugendkonzerten bemühte sich Andreae jeweils auch um den passenden Fachkommentar, etwa beim ersten Jugendkonzert am 23. Oktober 1928, wo er im ersten Teil eine „Erläuterung und Vorführung der gebräuchlichsten Orchesterinstrumente“ präsentierte und im zweiten Teil Franz Schuberts *Sinfonie* Nr. 8 spielte.

*etb.*²⁵⁵ *Ein verdienstliches Werk hat Dr. Volkmar Andreae und sein Tonhalleorchester am 23. Oktober in früher Abendstunde unternommen. Es galt, die Zürcher Schuljugend einmal einen Blick tun zu lassen in die Beschaffenheit eines Sinfonieorchesters, in diese geheimnisvolle Tonküche, darin aus den verschiedenartigsten Klangelementen und Tonsubstanzen diese herrlichen musikalischen Gebilde gebräut werden, die der träge Durchschnittsbörer so leicht über sich ergehen lässt, ohne daran zu denken, wie viel intelligente, oft altehrwürdige Entwicklung des Instrumentenbaus hinter jedem einzelnen Ton liegt (...). Hiefür war nun Dr. Andreae ein vorzüglicher Cicerone; mit lebendiger Erklärung, Geschichtliches gerade soweit, dass es nicht ins Spezialistische abbog, liess er die Streichinstrumente, das Bläserkorps, den Reigen der unterschiedlichen Schlaginstrumente und zuletzt die edle Urabne der Instrumente, die Harfe, vorbeiparadieren (...). Diese [Hörerschaft] aber, den grossen Tonhallsaal bis auf das letzte Plätzchen dicht besetzend, spitzte Augen und Ohr, um sich ja nichts entgehen zu lassen. Dr. Andreaes Aufmunterung hingegen, hernach im Anhören der Sinfonien in b-Moll von Schubert die Probe auf die gebabten Exempel zu machen, werden die wenigsten der jungen Hörer ausgeführt haben. Denn mit unwiderstehlicher, beglückender Macht zog die herrliche Musik, mit fühlbarer Hingabe vom Orcheser aufgeführt, in ihren Bann. Ihre reine, vollendete Schönheit liess Lektion und Belehrung*

²⁵¹ Karlen (1998), S. 34.

²⁵² Karlen (1998), S. 34.

²⁵³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 10. Mai 1943. Im Subventionsvertrag von 1988 ist keine feste Anzahl Schülerkonzerte festgelegt, es heisst in Art. 6 lediglich, dass sich die Tonhalle-Gesellschaft verpflichtet, für Schüler „geeignete Veranstaltungen“ durchzuführen. (Vertrag 444.110 zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle Gesellschaft). In diesem Vertrag gibt es unter Art. 7 die Verpflichtung, dass die Tonhalle-Gesellschaft sich verpflichtet, mit den in der Stadt Zürich bestehenden Chorvereinigungen Konzerte zu machen.

²⁵⁴ Karlen (1998) 34.

²⁵⁵ Vermutlich Ernst Tobler.

*vergessen, und eine Stimmung schwebte durch den andächtig lauschenden Saal, die einer stillen Huldigung unserer Schuljugend an den vor hundert Jahren verstorbenen Meister gleichkam.*²⁵⁶

Im September 1929 führte Andreae diese Reihe mit dem Thema „Erläuterung der musikalischen Form“²⁵⁷ fort. Ein Blick in die Spielzeit 1940/41 zeigt, dass mehrere Konzerte veranstaltet wurden, in denen Andreae das Orchester dirigiert hatte und selbst auch zum Publikum sprach. Wurden an einem Abend beispielsweise Holzbläser und Harfe (8. Juni 1940) vorgestellt, kamen zwei Monate später Horn, Trompete, Orgel, Cembalo und Streicher anhand von Werken von Johann Sebastian Bach zur Sprache. Andreae war sich nicht zu schade, diese Jugendkonzerte selbst zu leiten und die Erläuterungen selbst ans Publikum zu richten, denn diese Veranstaltungen erfreuten sich grossen Zuspruchs²⁵⁸. Man stellte fest, dass bei den Jugendkonzerten die Musikstücke nicht zu lang sein sollten.²⁵⁹ Denn gelegentlich kämpfte man auch gegen die Disziplinlosigkeit in diesen Konzerten, wofür Andreae²⁶⁰ bei den Konzerten für Sekundarschüler kein Verständnis zeigte. Er wünschte sich einen engeren Kontakt zwischen Ausführenden und Zuhörern, der seines Erachtens manchmal auf Grund der mangelnden Vorbereitung der Schüler durch die Lehrer oder wegen mangelhafter Beaufsichtigung der Schüler während der Konzerte gestört wurde – und so war auch Andreae der Meinung, dass ein Lautsprecher dagegen Abhilfe schaffen würde, wenn man den Vortragenden überall gut hören könne. Andreae bemängelte gleichzeitig auch, dass viele Schüler für den Konzertbesuch noch gar nicht reif seien, wobei er den Hauptmangel darin sah, dass von behördlicher Seite dem Gesangsunterricht in der Schule zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt würde und er deshalb Vorbereitungen im kleineren Kreis propagierte. Im Jahre 1943 überdachte man das Konzept dieser Konzerte für die Sekundarschulen und die Schulentlassenen.²⁶¹

Der bildungspolitische Aspekt in der Programmgestaltung wurde auch nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich, als Andreae den Titel „Das Konzertorchester“ wieder aufnahm und sich in einem dreiteiligen Zyklus den Streichern und Saiteninstrumenten, dann den Holzblasinstrumenten und abschliessend den Blech- und Schlaginstrumenten widmete. Als Beispiel sollen folgende Programme dienen:

²⁵⁶ *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe, Blatt 2) vom 26. Oktober 1928. Jugendkonzert in der Tonhalle.

²⁵⁷ Vgl. auch die Vorlesungen von Andreae an der Universität Zürich.

²⁵⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 19. August 1938.

²⁵⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Jugendkonzertkommission vom 29. Mai 1941.

²⁶⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Jugendkonzertkommission vom 24. Juni 1942.

²⁶¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Jugendkonzertkommission vom 23. Juni 1943

Tonhalle Zürich. Dienstag, 4. Juni 1946 (20.15 Uhr)

XIII. Volkskonzert der Tonhalle-Gesellschaft Zürich

1. Abend im Zyklus „Das Konzertorchester“

Leitung: Dr. Volkmar Andreae

Orchester: Die Streicher des Konzertorchesters der Tonhalle

Programm: Die Saiteninstrumente des Konzertorchesters (mit Erläuterungen)

1. Teil Werke von Bach, Reger, Stamitz, Reitz²⁶², Marais, Händel, Fauré; 2. Teil: Concerto grosso in d-Moll von Vivaldi, Zwei Stücke für Streichorchester op. 11 (1934) von Schostakowitsch

Tonhalle Zürich. Dienstag, 18. Juni 1946 (20.15 Uhr)

XIV. Volkskonzert der Tonhalle-Gesellschaft Zürich

2. Abend im Zyklus „Das Konzertorchester“

Leitung: Dr. Volkmar Andreae

Orchester: Das Tonhalleorchester

Programm: Die Holzbläserinstrumente im Konzertorchester (mit Erläuterungen)

1. Teil: Mozart, Cimarosa, von Weber, Devienne; 2. Teil: Serenade für Blasinstrumente, op. 7 von Strauss

Tonhalle Zürich. Freitag, 28. Juni 1946 (20.15 Uhr)

XV. Volkskonzert der Tonhalle-Gesellschaft Zürich

3. Abend im Zyklus „Das Konzertorchester“

Leitung: Dr. Volkmar Andreae

Orchester: Das verstärkte Tonhalleorchester

Programm: Hörner, Tuben, Trompeten, Posaunen und Schlaginstrumente im Konzertorchester (mit Erläuterungen)

1. Teil Vorstellen der einzelnen Instrumente; 2. Teil: Don Juan von Strauss, Vorspiel zu Meistersinger von Wagner

Zum Abschluss dieses Kapitel soll der langjährige Sekretär von Volkmar Andreae, Samuel Hirschi, zu Wort kommen, der, vermutlich 1940, eine beachtenswerte Schrift unter dem Titel *Die Organisation eines Sinfoniekonzertes* verfasst, die noch einmal, zusammenfassend und prägnant verständlich macht, worum es Volkmar Andreae bei der Programmgestaltung in erster Linie ging:

²⁶² Der Cellist Fritz Reitz.

Bei den meisten offiziellen Instituten – auch bei uns – obliegt die Programmgestaltung einer mehrgliedrigen Kommission, also nicht dem Dirigenten allein. Der Kapellmeister hat natürlich Vorschlagsrecht und sollte auch massgebend die Kommission beraten. (...) Wenn auch bisweilen im Publikum gesagt wird, wir „schmuggeln“ moderne Werke in ein klassisch-romantisches Programm, so hat dies mit schmuggeln gar nichts zu tun. Schmuggeln ist nicht erlaubt und strafbar – wir hingegen pflegen diese Art Programme ganz legal und bewusst und wollen damit auch eine erzieherische Aufgabe erfüllen. (...) Das Berücksichtigen von zwei bis drei verschiedenen Musikepochen (...) bringt Spannung in die Programme und wirkt anregender auf die Zuhörer als die gleichgeschalteten Programme. (...) Es braucht besonderen Mut, zeitgenössische Kunst zu propagieren. Es ist eine Tatsache, dass von allen Künsten die Musik am meisten für das Verständnis werben muss. Das trifft im besonderen zu für die moderne Musik. Ein Picasso, Klee, Kandinsky wird vom Durchschnittspublikum viel eher goutiert als ein Schönberg, Bartok [sic] oder Strawinsky, (...). Welches ist der Grund für dieses Nachhinken der Musik? Es wäre sicherlich der Prüfung Wert, aber uns fehlt heute die Zeit dazu und die Erörterung solcher Probleme müssen wir Berufeneren überlassen. Wir haben also die Pflicht, zeitgenössisches Musikschaffen gebührend zu berücksichtigen. (...) Seit ca. zehn Jahren besteht die Tradition, dass das erste Konzert im Januar ausschliesslich moderner Musik gewidmet ist. Wir haben gesehen, dass diese kurze Tradition bereits Früchte getragen hat und haben uns entschlossen, diese Konzerte mit geschlossenen modernen Programmen zu vermehren, weshalb der Musica-viva-Zyklus in der gegenwärtigen Saison erstmals eingeführt wurde. (...)²⁶³

Friedrich Hegar hatte seinerzeit noch die Doppelfunktion des Konzertmeisters und Primarius des Streichquartetts inne. Daraus begründete sich die Tradition, dass sich Orchestermitglieder an Kammermusikkonzerten beteiligten. Auch in diesem Rahmen wurden gerne zeitgenössische mit traditionellen Werken kombiniert. Eine Ausnahme bildete der von Alexander Schaichet ins Leben gerufene „Novitäten-Abend“. Auch in den Kammermusikkonzerten kam es zu zyklischen Aufführungen (1934 im Rahmen von „Beethoven für alle“ zur Gesamtaufführung der Streichquartette mit einem Kommentar von Fritz Gysi²⁶⁴). 1937/38 brachte das Busch-Quartett nochmals eine Gesamtaufführung zu Gehör.²⁶⁵ 1921/22 legte man – nach den Erfahrungen im sinfonischen Bereich – einen Schwerpunkt auf Schweizer Komponisten (darunter fielen auch

²⁶³ Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

²⁶⁴ Vgl. Biografie Fritz Gysi.

²⁶⁵ Das Busch-Quartett wurde 1913 gegründet und 1952 wieder aufgelöst. Der Primarius, Adolf Busch, war während 39 Jahren ununterbrochen Mitglied der Formation. Das Quartett wurde wohl kriegsbedingt zu Beginn des ersten Weltkriegs aufgelöst und erst 1919, bereits unter dem Namen Busch-Quartett wieder gegründet. In der Zeit zwischen erstem und zweitem Weltkrieg entfaltete das Quartett eine umfangreiche Aufnahme- und Konzerttätigkeit. Zu Beginn des zweiten Weltkriegs emigrierten Adolf und Hermann Busch in die USA, bald darauf folgten ihnen die anderen Mitglieder des Quartetts. 1952 wurde das Quartett aufgrund des Todes von Adolf Busch endgültig aufgelöst.

Werke von Andreae). Die Bedeutung des bildungspolitischen Aspekts der Schüler- und Volkskonzerte wurzelt stark in der im 19. Jahrhundert in Zürich von Hans-Heinrich Pestalozzi und Hans Georg Nägeli begründeten Tradition der Musikvermittlung und Musikerziehung als volkserzieherisches Medium.²⁶⁶

²⁶⁶ Vgl. auch Antonio Baldassarre: *Hans Georg Nägelis Zürich. Beobachtungen zur musikhistorischen und musiksoziologischen Situation um 1800* in: *Musicologica Austriaca* 27 (Druck in Vorbereitung).

Problematik der Zugaben²⁶⁷

In der Programmgestaltung von Friedrich Hegar spielten die Auftritte von Gesangssolisten eine so tragende Rolle, dass Hegar im Sinne einer hilfreichen Unterstützung der Sänger nicht einmal vor Eingriffen in die Akustik des Tonhalle-Saals zurückschreckte:²⁶⁸

*Herr D. Hegar regt an, event. einmal Versuche zu machen, durch einen Vorhang das Orchester zu dämpfen und den Sänger besser zu Geltung kommen zu lassen. Er zieht als vorbildlich die Heidelberger Einrichtungen heran.*²⁶⁹

Andreae verfolgte bezüglich Gesangssolisten eine andere Politik, insbesondere was die erwähnten Zugaben anging. Er beschloss, entgegen der Meinung des Publikums, dass keine Zugaben mehr gespielt werden dürfen. Wie die Programme der Spielzeiten 1907/08 und 1908/09 deutlich zeigen, hörte man Solisten (ob Sänger oder Instrumentalisten) oftmals mit Orchesterbegleitung.²⁷⁰ Doch das Publikum verlangte (und zeigte damit noch deutlich dem Virtuosenkult des 19. Jahrhunderts verpflichtet), gerade bei Solistenkonzerten, immer wieder nach Zugaben und fühlte sich deswegen auch brüskiert, wie in einem Protokoll der Konzertdirektion 1908 festgehalten wurde:

*Wir dürfen uns nicht verhehlen, dass ein grosser Teil des Publikums hauptsächlich der Solisten wegen unsere Konzerte besucht. Auch haben wir allen Anlass, unsere alten treuen Abonnenten nicht vor den Kopf zu stossen. Durch Theater und Corso ist uns eine steigende und scharfe Konkurrenz erwachsen. Verhüten wir, dass das Publikum die Tonhalle meidet.*²⁷¹

Das war sicherlich eine berechtigte Befürchtung, doch Andreae betonte weiterhin deutlich, ein „überzeugter Gegner von Zugaben“²⁷² zu sein. Für ihn standen in den Konzerten die Komponisten und nicht die Solisten im Vordergrund womit er sich eindeutig für die Ästhetik der Instrumentalmusik aussprach und auch damit eine Zäsur zu Hegars Programmplanung aufzeigte.

²⁶⁷ Vgl. auch Karlen (1998), S. 23.

²⁶⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908. Ob es sich hier um eine Zürcher Eigenheit handelt, oder aber solche Phänomene beispielsweise auch in Wien und Leipzig zu finden waren, müsste noch untersucht werden.

²⁶⁹ In der darauf folgenden Sitzung der Konzertdirektion vom 9. Mai 1908 ergänzte Hegar, dies nur bei der Aufführung von Werken von Richard Wagner tun zu wollen.

²⁷⁰ Karlen (1998), S. 29.

²⁷¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

²⁷² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

Gleichzeitig räumte er ein, dass die Art und Weise, wie er selbst die Abschaffung der Zugaben dem Publikum mitgeteilt hatte, ungeschickt gewesen sei.²⁷³

*(...) aber nie in seinem Leben werde er, sei es in Zürich oder anderswo, ein Sinfoniekonzert dirigieren, in welchem Zugaben gegeben würden. Sollte der Vorstand anders beschliessen, so müsste er ihn bitten, ihn seiner Stellung zu entheben.*²⁷⁴

Andere Mitglieder der Kommission waren der gleichen Ansicht – das Publikum hätte stets so lange Lärm gemacht, bis seinem Wunsche entsprochen wurde und die Konzertbesucher würden deshalb nicht fernbleiben. Sie hätten sie auch daran gewöhnen müssen, statt der früher üblichen zwei Solisten nur noch einen zu erleben. Selbst Friedrich Hegar gab sich später als Gegner von Zugaben zu erkennen, weil er sich daran störte, dass die Forderung nach denselben einfach zu einer Sitte wurde. Man entschied sich dafür, eine Erklärung abzugeben und das Publikum erneut auf die Neuerung aufmerksam zu machen. Hegar plädierte noch dafür, dass Ausnahmen stets möglich sein sollten, Andreae dagegen votierte für ein generelles Verbot der Zugaben. Die Konzertdirektion befand, dass er in diesem Falle aber die volle Verantwortung für die Folgen dieser Neuerung tragen müsse.²⁷⁵ Aus dieser Grundsatzfrage entbrannte sogar eine heftige Diskussion²⁷⁶ darüber, weswegen das Publikum überhaupt in die Konzerte komme. Ein Teil der Kommission war der Meinung, dass „das Publikum die Konzerte des Vergnügens + nicht der Belehrung wegen besucht.“²⁷⁷ Hegar war davon überzeugt, dass sich das Publikum nichts befehlen, sondern sich höchstens etwas erklären lasse: „(...) Man könnte ihm [dem Publikum] sagen, es sei kein Zeichen von gutem Geschmack, auf Kosten eines nachfolgenden Stückes sich etwas musikal. ganz wertloses bieten zu lassen.“²⁷⁸ Mit „Vergnügen“ wird das Virtuositum angesprochen, mit „Belehrung“ die Ästhetik der Instrumentalmusik.

Im Jahre 1914 sorgte der „Fall Burmester“²⁷⁹ für Gesprächsstoff, der sich im sechsten Abonnementskonzert des Januars zugetragen hatte.²⁸⁰ Der Geiger Willy Burmester versicherte gegenüber Andreae, keine Zugabe zu spielen und Andreae drohte damit, gar nicht zu dirigieren,

²⁷³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

²⁷⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

²⁷⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

²⁷⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 9. Mai 1908.

²⁷⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 9. Mai 1908.

²⁷⁸ 41. Sitzung der Konzertdirektion. 14. März 1908.

²⁷⁹ 1908 wurde beschlossen, Zugaben aufzuheben. Willy Burmester (1869-1933) war ein deutscher Geiger und Schüler von Joseph Joachim. 1885 löste er sich von Joachims Schule und entwickelte seine eigene Technik, die mehr auf Virtuosität bedacht war als auf die Reinheit des Stils.

²⁸⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Protokoll der Konzertdirektion vom 30. Januar 1914.

sollte doch eine Zugabe folgen. Der Vorstand der Tonhalle verlangte eine Erklärung von Andreae, weil er nach dessen Meinung mit dieser Drohung seine Kompetenz überschritten hätte.²⁸¹ Nur das Vorstandsmitglied Prof. Escher erachtete die Angelegenheit als nicht besonders tragisch und wollte die Sache auf sich beruhen lassen:

*Andreae ist ein Draufgänger + mit einer formalistischen Behandlung könnte er gesprengt werden. D. Baumann betont, dass der Kapellm. in 1. Linie die Interessen der Tonhalle zu wahren habe; sein Verhalten sei Vertragsbruch + Pflichtverletzung, die ihre Sühne finden sollte. Er hat dem Orchester damit das Beispiel eines Streiks gegeben. Was Burmester anbetrifft, so haben wir mit diesem Solisten eine grosse Einnahme erzielt; schliesslich sind wir für das Publikum da. An der ganzen Sache ist doch der Tonhallenvorstand unschuldig, mit seinem Verhalten hat sich Hr. Andreae nicht an Burmester, sondern an uns gerächt. Es sollte also eine schriftl. Erklärung verlangt werden, in welcher Hr. Andreae seine Inkorrektheit zugibt.*²⁸²

So versteht man auch die Befürchtung, Andreae würde auch aus anderen Gründen plötzlich nicht mehr dirigieren wollen, was ein weiteres Mal den Fokus auf seine Auslegung von Führungsstil richtet:

*Das Dienstagpublikum hat entschieden Opposition gegen den Schulmeister auf dem Dirigentenpult gemacht. Es wäre, vor Ernennung des Beschlusses von 1908, vielleicht richtiger gewesen, über die Zugabenfolge eine Abstimmung zu veranlassen, wie s. Zt. über den Konzertbeginn. [...] Der Vorsitzende ist ebenfalls der Ansicht, dass ein vielleicht von Herrn Prof. Escher gelinde abgefasstes offizielles Schreiben an Herr Andreae nicht überflüssig wäre. Dagegen werden wir unserem Kapellm. nie zu einer schriftl. Erklärung zwingen können. Auch hätten wir den Verwaltungsrat nicht hinter uns + wegen einer Lappalie werden wir unseren Kapellm. nicht sprengen wollen. Andreae ist unstrittig der 1. Kapellm. d. Schweiz + hat sich grosse Verdienste erworben. Ein Wechsel im Kapellmeisteramt brächte uns in die grösste Verlegenheit. Dagegen sollte der Konzertdirektion gegenüber etwas getan werden. [...] Hierauf beschliesst der Vorstand einstimmig 1. die Zuschrift an den Kapellm. 2. die Zuschrift an die Mitglieder der Konzertdirektion nach dem vorgelesenen Entwurf abgeben zu lassen.*²⁸³

Man warf Andreae vor, aus Gedankenlosigkeit der Tonhalle-Gesellschaft Schaden zugefügt zu haben. Zwischen 1908, wo die Diskussion um die Zugaben entbrannte, und 1914 hatte nämlich

²⁸¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung, vom 2. Februar 1914, S. 163.

²⁸² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung, vom 2. Februar 1914, S. 163.

²⁸³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung, vom 2. Februar 1914, S. 163.

das Publikum erfreulicherweise wieder zugenommen. Und nun musste man befürchten, dass die ganzen Anstrengungen aufgrund des Disputs umsonst waren. Andreae bat in einer Sitzung vom Januar 1914 um Verständnis und verteidigte sich damit, das Orchester immerhin von einem Streik abgehalten zu haben.²⁸⁴ Andreae verwarf auch den Vorschlag von Seiten des Tonhalle-Vorstands, eine Publikumsabstimmung zu machen, wo dieses über Zugaben selbst hätte entscheiden können – am Schluss würde ja dann auch noch die Sinfonie innerhalb des Konzertprogramms gestrichen, ergänzte Andreae.²⁸⁵ So verfasste Andreae im Gegenzug ein Schreiben, in dem er die ganze Situation nochmals schilderte. Er gab zu, dass das Zugabenverbot nicht geschickt gewesen sei und viele Abonnenten davon zu wenig in Kenntnis gesetzt worden seien. In diesem Zusammenhang unterschied er in diesem Brief zwischen zwei Arten von Sinfoniekonzerten, solchen die wegen ihrer Programmgestaltung oder Länge keine Zugabe vertragen, und solchen, bei denen man eine Zugabe verantworten könne.

*Ich werde dann auch, wenn das Konzert durch mehrere Zugaben eine gewisse Zeitdauer überschreiten sollte, durch mein Erscheinen am Dirigentenpulte das Publikum im Interesse der auswärtigen Konzertbesucher bitten, den Beifall zu unterbrechen. Ich glaube, dass unter dieser Voraussetzung wir in Zukunft viel harmonischer zusammen musizieren werden zu beider Parteien Zufriedenheit.*²⁸⁶

Mit diesem Vorgehen erklärte sich die Konzertdirektion einverstanden.²⁸⁷

Das eigentliche Resultat der Sache war, dass einstimmig an dem 1908 gefassten Beschluss betreffs Zugaben festgehalten wurde. Mit den noch kommenden Solisten wollte man sich verständigen und zu Beginn der folgenden Saison durch die Presse das Publikum aufklären.²⁸⁸

Im Februar 1914²⁸⁹ wurde das Traktandum „Zugaben“ weiter behandelt. Inzwischen waren auch unvorteilhafte Gerüchte in Umlauf gebracht worden, dass sich der Vorstand gezwungen sah, nun doch Stellung zu nehmen.

²⁸⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 30. Januar 1914.

²⁸⁵ Das Schreiben des Tonhalle-Vorstands ging an Rudolf Escher, Hermann Reiff-Franck, Adolf Steiner-Schweizer, Hans Wirz, Prof. Blümner, Karl Attenhofer, Friedrich Hegar, Hans Vogel-Fierz, Carl F. Ulrich und Kapellmeister Andreae (Mitglieder der Musikkommission).

²⁸⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 16. Februar 1914.

²⁸⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 16. Februar 1914.

²⁸⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung, vom 2. Februar 1914, S. 163.

²⁸⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 442. Sitzung, vom 18. Februar 1914, S. 167.

Die perfideste Bemerkung, die durch einen hiesigen Musiker verbreitet wird, ist wohl die, dass Hr. Andreae das Orchester habe zum Streike verleiten wollen + die darauf beruhte, dass Konzertm. De Boer an Andreae die Anfrage richtete, ob das Orchester sich nicht weigern sollte Burmester zu begleiten, wovon aber Hr. Andreae entschieden abriet.²⁹⁰

Überraschend erscheint die Tatsache, dass im vorhergehenden Protokoll bereits die Möglichkeit eines Streiks erwähnt wird, jedoch nicht von einem Musiker, sondern vom Vorstandsmitglied Baumann²⁹¹. In der Zwischenzeit hatte Andreae einen Vorschlag über die Zugabenordnung gemacht, den man hätte publizieren können. Hegar zeigte sich über den Vorschlag erschrocken, und Andreae war beleidigt, dass der Vorstand mit der Konzertdirektion und nicht mit ihm verhandelte und bezeichnete die Vorschläge des Vorstands als „undurchführbar“²⁹².

Zum Schluss bemerkt der Vorsitzende, dass lt. Regulativ der Vorstand die ganze Verantwortung f. Durchführung der Konzerte der Konzertdirektion überlassen habe + für den Fall erneuten Skandals, sei sie es, die durch die Presse + zwar auf Wunsch Andreaes mit Unterschrift + Veröffentlichung sämtl. Namen ihrer Mitglieder an das Publikum gelangen würde. Der Vorstand, sofern er mit dem Beschlusse der Konzertdirektion einverstanden sei, habe dagegen dann auch die Pflicht, nach aussen zu diesem Beschlusse zu stehen.²⁹³

Das oben erwähnte Zugabenverbot bis hin zur Weigerung Andreaes, auf Wünsche einzelner Solisten einzugehen, verkörpert des Kapellmeisters ideale aber auch zwangshafte Programmvorstellungen.²⁹⁴ Andreae erklärte sich selbst bereit, das Feld gegebenenfalls zu räumen, sollte seinen Forderungen nicht entsprochen werden. Daraus entstand eine unangenehme Situation, nicht zuletzt kam Andreae dadurch unter Druck beim Tonhalle-Vorstand und beim Publikum.

²⁹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 442. Sitzung, vom 18. Februar 1914, S. 167.

²⁹¹ Man vermutet eine ablehnende Haltung gegenüber Andreae.

²⁹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 442. Sitzung, vom 18. Februar 1914, S. 167.

²⁹³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 442. Sitzung, vom 18. Februar 1914, S. 167.

²⁹⁴ Vgl. Fall Eugène Ysaÿe und Willy Burmester. Karlen (1998), S. 23.

Das Standardrepertoire

Neben der Moderne galt Andreas Interesse gleichermassen dem Standardrepertoire eines grossen Sinfonieorchesters. Einen festen Bestandteil in beinahe jeder Saison bildeten, wie bereits erwähnt, die Sinfonien und Instrumentalkonzerte von Ludwig van Beethoven. Schon in seinem Antrittsjahr 1906 wiederholte Andreae die Beethoven-Serie von Hegar aus dem Jahre 1901. Diese Zyklen standen vermutlich in engem Zusammenhang mit den interpretatorischen Ansätzen, denen Andreae insbesondere am Kölner Konservatorium bei Wüllner und Franke²⁹⁵ begegnet war. Ebenso gepflegt wurden die Werke von Johannes Brahms und Richard Strauss. Es war die erklärte Absicht der Tonhalle-Gesellschaft, Richard Strauss dazu zu bewegen, die Uraufführung seiner *Alpensinfonie* op. 64 nach Zürich zu verlegen und diese selbst zu dirigieren, was aber nicht gelang, wie folgende Ausschnitte aus den Protokollen belegen. Andreae gab zunächst zu bedenken, dass mit einer Aufschiebung einer Aufführung „das Werk an Interesse verlieren“ würde.

*Die Orchesterbesetzung ist derart, dass das Werk mit unserem Orchester unter Zuzug bewältigt werden kann. (...) Die Allgemeine Musikgesellschaft wäre zu ersuchen, das Notenmaterial zu beschaffen. (...) Das Werk würde im Hilfskassenkonzert gemacht, als übrige Programmnummern kämen eine Ouvertüre v. Wagner, ein Fragment aus des Sprechenden Oper „Ratcliff“ in Frage. Dauer des Konzertes 1 1/2 Stunden.*²⁹⁶

Es gelang Andreae, dass nach einer Diskussion einstimmig für eine Aufführung gestimmt wurde, die man für Januar oder Februar 1916 vorsah, „je nach den militärischen Verhältnissen des Kapellmeisters.“

Im Jahre 1916 schlug Volkmar Andreae vor, dass im Anschluss an die populären Sinfoniekonzerte im Frühjahr 1917, die sämtliche Sinfonien von Beethoven zur Aufführung brachten, das Klingler-Quartett in der zweiten Hälfte des Aprils 1917 einen Zyklus mit sämtlichen Streichquartetten von Beethoven bringen sollte.²⁹⁷ 1923 ging Andreae noch einen Schritt weiter und wollte in jedem Jahr sämtliche Sinfonien von Beethoven zyklisch aufführen. Diese Idee wurde aber nie realisiert.

²⁹⁵ Vgl. Biografie Friedrich Wilhelm Franke, vgl. auch Lutz (1970).

²⁹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. November 1915.

²⁹⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 17. November 1916, S. 223.

Bei den Werken von Felix Mendelssohn-Bartholdy, die Andreae als junger Musiker sehr oft dirigierte, kommt es ab der Saison 1934/35 zu einer Zäsur, als er zum letzten Mal eine Aufführung der *Italienischen Sinfonie* dirigierte, die weiteren Aufführungen mit Werken Mendelssohns wurden später von Gästen geleitet.

Andreae versuchte, das klassische Repertoire einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Vor diesem Hintergrund versteht man seine Bemühungen für programmatische Abende unter dem Titel „Entwicklung des Klavierkonzertes“ mit Ferruccio Busoni als Solisten.²⁹⁸ 1925 versuchte man, dasselbe Konzept auch mit der „Entwicklung des Violinkonzerts“ zu realisieren, jedoch scheiterte dies an der Nichtverfügbarkeit des Solisten Adolf Busch.²⁹⁹ 1937 beabsichtigte Andreae, zwei Zyklen durchzuführen, die Richard Wagner und Anton Bruckner gewidmet gewesen wären. Walter Schulthess äusserte jedoch grosse Bedenken gegenüber den Kompositionen Bruckners und plädierte stärker für Wagner (dessen 125. Geburtstag es günstigerweise zu feiern gab). Diese Konzerte sollten im Limmathaus³⁰⁰ durchgeführt werden.³⁰¹

Besonders am Herzen lagen Andreae auch Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* und die *Messe des morts*, Beethovens *Missa solemnis*, die *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach (Saison 1939/40), ein *Deutsches Requiem* von Johannes Brahms und die *Messa da requiem* von Giuseppe Verdi.

Obwohl Andreae als Theaterdirigent kaum in Erscheinung trat, kamen auch immer wieder Ausschnitte von Opernkompositionen im Konzertsaal zur Aufführung, ob nun mit dem Auftritt einzelner Gesangssolisten oder Opernchören.

²⁹⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 6. Juni 1918.

²⁹⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 15. September 1925.

³⁰⁰ Im Jahre 1893 bildeten die Mitglieder des Grütlivereins Industriequartier unter dem Namen „Wirtschaftliche Genossenschaft des Grütlivereins Industriequartier, Zürich III“ eine Genossenschaft mit dem Zwecke, der Arbeiterschaft ein Versammlungslokal und einen Begegnungsort zu schaffen. Sie kaufte im Jahre 1894 das damals im Bau befindliche „Neue Rütli“. Im Handelsregister liess sich die Genossenschaft am 1. November 1897 unter dem Namen «Genossenschaft des Grütlivereins Industriequartier» eintragen. Während zwanzig Jahren war das Genossenschaftshaus „Neues Rütli“ bewirtschaftet worden. An der Generalversammlung vom 27. Oktober 1913 wurde die Genossenschaft auf die Mitglieder der „Sozialdemokratischen Mitgliedschaft Zürich 5“ ausgedehnt. Am 26. April 1920 wurde die Volkshausgenossenschaft Zürich 5 gegründet. Am 1. November 1931 wurde das Limmathaus (Architekt war Karl Egender) eingeweiht. Die Quartierbevölkerung zeigte sich reserviert gegenüber dem Vorhaben, doch gelang es dem Pfarrer Hans Bader mit viel Geschick, das Volkshaus auf der Basis einer breiten, lokal abgestützten Trägerschaft zu realisieren. Vgl. auch Florin (2006).

³⁰¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 24. März 1937. Da man sich um die Volkskonzerte Sorgen machte, wurde der Tonhalle-Gesellschaft geraten, die Konzerte im Volkshaus „Limmathaus“ durchzuführen.

Die Moderne

Neben dem Standardrepertoire setzte Andreae in seinen Programmen – wie erwähnt – deutliche Schwerpunkte in der Moderne und widmete sich umfassend dem zeitgenössischen Schaffen unterschiedlicher Komponisten, dazu zählte er sich auch selbst, was die Aufführung seines *Violinkonzerts* mit Margrit Jsele als Solistin in der Saison 1940/41 im Rahmen des Volkskonzerts am 4. Februar 1941 zeigt.³⁰² Schon im August 1912 war die Rede von einem Zürcher Komponistenabend³⁰³, dabei sollten eine Sinfonie von Julius Roentgen, ein Violinkonzert von Hermann von Glenck (mit Willem De Boer als Solisten) und eine sinfonische Dichtung von Robert F. Denzler aufgeführt werden.³⁰⁴ Doch werfen wir einen Blick in einzelne Spielzeiten unter Berücksichtigung des modernen Repertoires. In der Konzertsaison 1904/05³⁰⁵ setzte man Schwerpunkte mit Komponisten verschiedener Herkunftsländer: im ersten Konzert die *Sinfonie* B-Dur von Vincent d'Indy, im zweiten Konzert die *Sinfonie* d-Moll von Pietro Floridia³⁰⁶, im dritten die *Sinfonie* c-Moll von Alexander Glazunow, im vierten die Ouvertüre *Londonder Leben* von Edward Elgar und die *Suite pittoresque* von Herbert (einem „Amerikaner“³⁰⁷) und im fünften Konzert die Sinfonische Dichtung *Wieland der Schmid* von Siegmund von Hausegger sowie die *Sinfonia domestica* von Richard Strauss. Auch 1909³⁰⁸ wurden mit der *Simplicius*-Ouverture von Hans Huber und der *Humoristischen Serenade* von Bernhard Sekles³⁰⁹ nicht oft gespielte Werke zur Aufführung gebracht. Weitere Schwerpunkte bildeten Werke von Max Reger (mit den *Variationen*) und Richard Strauss (mit *Till Eulenspiegel* am 3. Mai 1909).³¹⁰ Anhand der Protokolle erkennt man aber schon den unmittelbaren Einfluss Andreaes bei der Gestaltung der Konzertprogramme für die Saison 1909/10. Nach wenigen Jahren seines Wirkens lässt sich Andreaes Absicht feststellen, programmatisch Neuland betreten und progressiver sein zu wollen. Vorwürfe³¹¹ an seine Adresse machen dieses Wagnis noch deutlicher. Im Dezember 1909 nahm der Kapellmeister dazu Stellung. Da man ihm vorwarf, zu viele moderne Werke zu spielen und zu lange Konzertprogramme anzusetzen, entschied man sich sogar dazu, das *Violinkonzert* von Max

³⁰² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 30. August 1940.

³⁰³ Dieser wird auch in der Sitzung vom 29.02.1912 erwähnt (Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151).

³⁰⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 30. August 1912.

³⁰⁵ Das Tableau 1905/1906 ist zurzeit nicht im Stadtarchiv greifbar.

³⁰⁶ Das Tableau 1905/1906 ist zurzeit nicht im Stadtarchiv greifbar.

Pietro Floridia; Vgl.

[www.modica.info/contenuti/music/pietroflordia.htm: 23.04.2008]

³⁰⁷ Tableau 1905/1906.

³⁰⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Musikkommisssions-Sitzung vom 12. Februar 1909.

³⁰⁹ Deutscher Komponist und Musikpädagoge (1872-1934).

³¹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Musikkommisssions-Sitzung vom 12. Februar 1909.

³¹¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 13. Dezember 1909.

Reger abzusagen, um „eine schon vorhandene Unzufriedenheit“³¹² nicht zusätzlich zu schüren. Der Solist Henri Marteau³¹³ erklärte sich sogar dazu bereit, ein anderes Werk zu spielen. Aus gleichem Grund war Andreae bereit, die Sinfonie von Urspruch³¹⁴, „die für ihre Länge von 1 Stunde nicht bedeutend genug ist“, aus dem Programm zu nehmen. Das revidierte Programm des fünften Abonnementskonzerts sah dann folgendermassen aus: *Freischütz*-Ouvertüre, *Violinkonzert* von Jacques Dalcroze³¹⁵, *Partita* für Violine in E-Dur von Johann Sebastian Bach und die *Haroldsinfonie* von Hector Berlioz (für das Violasolo war dann wiederum Marteau vorgesehen). Erneut entbrannte dabei die Diskussion darüber, ob die Solisten zu wenig zur Geltung kämen.³¹⁶ Innerhalb der Kommission war man überzeugt, dass moderne Werke nur den Fachmusiker interessieren, während sich Laien langweilen würden. Das liess Andreae nicht gelten und machte dem Vorstand den Vorwurf des „Zurückkrebens“. Davon ausgehend schlug man vor, die Sinfonien auch einmal zu Beginn des Konzertprogramms zu spielen, doch Andreae unterstützte auch diese Idee nicht, weil es seiner Ansicht nach Sinfonien gäbe, die nur den Abschluss eines Programms bilden könnten.³¹⁷

In einer Konzertkritik in der Zeitschrift *Die Musik*³¹⁸ von 1912/13 beschreibt der Kritiker das Zürcher Publikum als „ziemlich ablehnend“ in Bezug auf Werke der Moderne, was die Konzertleitung dazu veranlasst habe, „im Programm die Anzahl der Neuheiten auf ein Mindestmass zu beschränken“³¹⁹, wenn sie nicht durch schlecht besuchte Konzerte einen zu grossen finanziellen Misserfolg riskieren wollte. Doch ein Werk von Othmar Schoeck machte dabei die löbliche Ausnahme. Für das erste Abonnementskonzert studierte Andreae nämlich Schoecks *Dithyrambe* für Doppelchor, Orchester und Orgel ein. Dieselbe Zeitschrift warf auch einen Blick auf das Zürcher Konzertleben und berichtete von einem Extrakonzert, bei dem ausschliesslich Komponisten aufgeführt wurden, die in Zürich lebten: Es erklangen dabei Werke von Oskar Ulmer, Robert Denzler, Engelbert Röntgen und ein *Violinkonzert* von Hermann von Glenck. Das Werk Denzlers beurteilte der Rezensent³²⁰ als am herausragendsten, es handelte sich um die *Symphonische Phantasie (frei nach Goethes „Totentanz“)*. Und Andreaes Dirigat fand ebenfalls

³¹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 13. Dezember 1909.

³¹³ Vgl. Biografie Henri Marteau.

³¹⁴ Vielleicht ist Anton Urspruch gemeint. Vgl. Biografie.

³¹⁵ Vgl. Biografie Jacques Dalcroze.

³¹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 13. Dezember 1909.

³¹⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 13. Dezember 1909.

³¹⁸ Schuster, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Zwölfter Jahrgang, Band XLV, Berlin und Leipzig 1912/1913, S. 191.

³¹⁹ Schuster, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Zwölfter Jahrgang, Band XLV, Berlin und Leipzig 1912/1913, S. 191.

³²⁰ Es handelt sich vermutlich um Berthold Fenigstein.

lobende Erwähnung: „Die gründliche, feine Einstudierung sämtlicher Werke war das Verdienst Volkmar Andreaes“³²¹, hiess es.

Bei den Komponistenkollegen fand Andreae intensive Förderung auf das aktuelle Schaffen grosse Zustimmung. Fritz Brun schrieb 1919 im Zusammenhang mit Andreae Dirigat von seiner *Sinfonie* Nr. 2 an den Dirigenten:

*Ich bin sehr erfreut, dass Du auch meine Zweite bringst. Du bist wirklich ein braver Eidgenosse, dass Du Dich der Schweizerkunst so warm annimmst.*³²²

Auch nach seinem offiziellen Rücktritt blieb Andreae seiner innovativen Linie treu. Als er 1950 die *Sinfonie* Nr. 9 von Brun in der Tonhalle aufführen wollte, schrieb ihm der Komponist:

*Dass Du in dem einzigen Abonnementskonzert, das Du in Zürich dirigierst, Dich eines Werk[s] von mir, das Du noch gar nicht kennst, annimmst, rechne ich Dir hoch an. Ich danke Dir für diese Freundestat.*³²³

Doch anfangs konnte der Einsatz Andreae für das zeitgenössische Musikschaffen den Vorstand der Tonhalle nicht immer begeistern, was in zahlreichen Protokollen deutlich zum Ausdruck kommt. Der Vorstand drückte gegenüber dem Kapellmeister den Wunsch aus, im Interesse eines besseren Publikumsbesuches in den Programmen das Moderne auf ein vertretbares „Mass einzuschränken + Problematisches wenn immer mögl. zu vermeiden.“³²⁴ Nicht überraschend war Andreae negative Reaktion auf solcherart Ideen, hatte er sich doch hinsichtlich Aufführungen moderner Werke schon stark zurückgehalten. Es entsprach nicht seiner künstlerischen Auffassung, problematische Werke selten oder gar nicht mehr aufführen zu dürfen. So nahm er dieselbe Sitzung³²⁵ im April 1924 zum Anlass, darüber zu informieren, dass im Rahmen eines Konzertes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) selbstverständlich ausgiebig Werke zeitgenössischer Komponisten zu hören sein werden. Vorgesehen waren das *Concerto grosso*

³²¹ Schuster, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Zwölfter Jahrgang, Band XLV, Berlin und Leipzig 1912/1913, S. 191.

³²² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Brun an Andreae, 28.9.1919.

³²³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Brun an Andreae, 4.10.1950. Andreae dirigierte schliesslich die Uraufführung in Bern.

³²⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 28. April 1924.

³²⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 28. April 1924.

von Ernst Křenek³²⁶, ein *Klavierkonzert* von Sergej Prokofiev sowie Werke von Arthur Honegger und Alfredo Casella – ein allfälliges, finanzielles Defizit wäre von Werner Reinhart aus Winterthur gedeckt worden.

Ebenfalls von Bedeutung war die Durchführung der Musikfeste der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Zürich, wie etwa das vierte Musikfest von 1926. Aufgrund des grossen Erfolges genoss Zürich im Anschluss daran den Ruf einer international aufgeschlossenen Musikstadt. Massgeblich verantwortlich für diesen Erfolg war Andreae, der es dank Nutzung seiner verschiedenen Ämter verstand, die entscheidenden Beziehungen und Einflüsse spielen zu lassen. Andreae war Präsident der Schweizer Sektion der IGNM, das Vorstandsmitglied Werner Reinhart war Präsident des Finanzkomitees.³²⁷ Als man Andreae später in den internationalen Vorstand der IGNM wählen wollte, lehnte dieser jede Teilnahme an dieser „hitlerschen Organisation“³²⁸ kategorisch ab.

Am 17. September 1934 wurde von Walter Frey und Willi Schuh eine Arbeitsgemeinschaft zusammengerufen, deren Ziel es war, „Aufführungen neuer und unbekannter alter Werke der Kammermusik zu veranstalten“³²⁹ – das war die Geburtsstunde der Gesellschaft Pro Musica³³⁰, zu deren ersten Mitgliedern neben Frey und Schuh auch Rudolf Wittelsbach, Paul Müller, Hermann Leeb, Carl Vogler, Robert Blum und Hermann Hofmann gehörten. Die Zusammenarbeit zwischen der Tonhalle-Gesellschaft und der Pro Musica³³¹ wurde auch in den Kriegsjahren fortgeführt. Obwohl das Tonhalle-Orchester nicht unbedingt eine Pionierrolle übernahm, ist die Bilanz der aufgeführten zeitgenössischen Werke bemerkenswert. Gerade bei den Festanlässen der Schweizer Sektion der IGNM war der Besuch der Konzerte rege. Daher entschied man sich,

³²⁶ Die Namen Křenek und Prokofieff wurden im Protokoll zunächst falsch geschrieben mit „Schrenek“ und „Popojew“.

³²⁷ Willimann (1988), S. 11.

³²⁸ *Neue Zürcher Zeitung* vom 30.3.2002, S. 52.

³²⁹ Willimann (1988), S. 17.

³³⁰ 1926 fand in Zürich ertsmales ein IGNM-Fest mit grossem Erfolg statt (es war überhaupt erst das vierte Fest der Gesellschaft). 1935 schloss sich der Verein pro Musica als Ortsgruppe Zürich der IGNM an. Neben der Neuen Musik widmete sich die Pro Musica anfangs auch nicht mehr gespielter vorklassischer Musik.

³³¹ Details, Karlen (1998), S. 97. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) resp. International Society for Contemporary Music (ISCM) wurde anlässlich der Salzburger Festspiele 1922 durch bedeutende Komponisten der Zeit gegründet. Die Aufgabe der gegründeten Gesellschaft war die Förderung der neuen Musik und ihrer Aufführungsmöglichkeiten und zu diesem Zweck die Durchführung eines jährlichen Musikfestes an wechselnden Orten in einem der Mitgliederländer. Vgl. Haefeli (1982).

Nachdem 1926 zum ersten Mal eines der IGNM-Feste mit grossem Erfolg in Zürich stattgefunden hatte (es war das vierte überhaupt nach Salzburg von 1923, Prag und Salzburg von 1924 und Venedig von 1925), schloss sich 1935 der Verein Pro Musica als Ortsgruppe Zürich der IGNM an. Vgl. Willimann (1988) und Haefeli (1977).

vermehrt wieder klassische und moderne Werke zu kombinieren, denn man hatte schliesslich auch einen kulturellen Auftrag zu erfüllen, zu dem auch die zeitgenössische Musik gehörte.

Unermüdlich setzte sich Volkmar Andreae für die Werke von Schweizer Komponisten ein. Hervorzuheben sind dabei Hermann Suter, Fritz Brun und Othmar Schoeck. Den Zyklus der populären Sinfoniekonzerte in der Spielzeit 1919/20 widmete er, wie erwähnt, ausschliesslich dem Überblick über das schweizerische Musikschaffen mit rund vierzehn Komponisten, darunter auch Werke von ihm selbst, ebenso von Friedrich Hegar, Hans Huber, Joseph Lauber oder Karl Heinrich David. Ein aussergewöhnliches Unterfangen stellte bezüglich der zeitgenössischen Musik die geplante, aber nicht durchgeführte Aufführung von Arnold Schönbergs *Gurreliedern* dar, „mit 6 Solisten, die das Verlagshaus³³² nebst dem Notenmaterial gratis stellt“. Nach der Aufführung von Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9 am 7. Dezember 1937 berichtete Walter Frey im Jahresbericht für die dritte Generalversammlung der Pro Musica im Juli 1938, wie sich Andreae bemüht hätte, „neue Musik in würdiger Form zu vermitteln. Wir hoffen, dass auch weiterhin eine gedeihliche Zusammenarbeit mit der Tonhalle möglich sein wird.“³³³ Die vierte Generalversammlung der Pro Musica fand am 5. Juli 1939 statt, just am 60. Geburtstag von Volkmar Andreae. Zu dessen Ehrung wurde sein *Streichtrio* in d-Moll gespielt, und Walter Frey würdigte einmal mehr Andreaes Bedeutung: Als erster Präsident der Landesektion der IGMN hätte er schon vor der Gründung der Pro Musica wichtige Konzerte durchgeführt und sei dann auch ein Befürworter der Pro Musica gewesen. Dank seinem Kontakt könne man jährlich ein bis zwei Konzerte in der Tonhalle durchführen, und es sei Andreae hoch anzurechnen, dass er in den eigenen Programmen immer wieder der neuen Musik den nötigen Platz einräumt.³³⁴

Im Mai 1933 gab Andreae während einer Sitzung³³⁵ eine allgemeine Erklärung ab zu „prinzipiellen Fragen für die nächste Saison auf Grund der Erfahrungen der Vergangenheit. (...)“³³⁶ Dabei ging er erneut auf das Publikumsverhalten bei zeitgenössischer Musik ein:

Die Presse hat im vergangenen Winter sehr deutlich ihre Unzufriedenheit mit der Werkauswahl ausgedrückt, wobei sie absichtlich die Durchführung des deutschen Tonkünstlerfestes im letzten Sommer mit ausschliesslich ganz modernen Programmen übersah. Die Krise hat sich beim Konzertbesuch noch

³³² Wiener Unionsverlag vgl. Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Protokoll über die Sitzung vom 1. Juli 1919, 285.

³³³ Zitiert nach Willimann (1988), S. 39.

³³⁴ Willimann (1988), S. 50.

³³⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 8. Mai 1933.

³³⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 8. Mai 1933.

*nicht ausgewirkt. Statistisch lässt sich aber belegen, dass Konzerte mit neuem Programm vom Publikum boykottiert werden; es lässt sich eben nicht zu neuer Musik erziehen. Auch der Besuch der Hauptproben mit Radioübertragung ist schlechter als der der andern. Besonders schlechte Tageseinnahmen bringen unbekannte Solisten. Trotzdem reklamiert der Schweizer Tonkünstlerverein, es würden zu wenig schweizerische Künstler angestellt.*³³⁷

Andreae äusserste sich aber auch kritisch in Bezug auf die Innovationslust anderer Institutionen in Zürich, und spielte damit auf das Stadttheater Zürich³³⁸ an. Die sich daran anschliessende Diskussion ging in die Richtung, dass man in erster Linie an das Publikum und erst dann an die Presse denken soll, und man die Programmgestaltung im Grossen und Ganzen wie bisher belassen wollte. Um die „abschreckende Wirkung“³³⁹ moderner Werke auszugleichen, wollte man an solchen Abenden zugkräftige Solisten einladen. Gemischte Programme wurden generell den modernen Abenden vorgezogen.³⁴⁰

Beim Programm für die Saison 1936/37³⁴¹ fallen weitere Besonderheiten auf: Ein Extrakonzert widmete sich ausschliesslich Werken von Othmar Schoeck, ein weiteres brachte Werke von Strawinsky zu Gehör, wobei hier der Verweis „Vater und Sohn (auf zwei Klavieren neben Orchestersachen)“³⁴² besonders interessant ist. Des weiteren war ein „Austauschkonzert mit neuer deutscher Musik“³⁴³ vorgesehen sowie der Vorschlag von Andreae, vier Konzerte zu veranstalten, in denen acht jungen Schweizer Dirigenten die Gelegenheit geboten werden sollte, je eine Sinfonie von Ludwig van Beethoven zu dirigieren, ein Vorschlag, der auf breite Zustimmung stiess. Einmal erklärte sich Andreae auch bereit, ein Konzert mit Benjamin Britten zu „teilen“: Am 11. Februar 1947 dirigierte Andreae im ersten Konzerteil die *Pièce symphonique pour Orgue et Orchestre* von Bernard Reichel und die Konzertarie *Misero o sogno* KV 431 von Mozart,

³³⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 8. Mai 1933.

³³⁸ Das neue Stadttheater Zürich wurde 1891 beim Bellevue-Platz eröffnet und zwar als Ersatz für das zuvor abgebrannte Aktientheater. Geplant wurde der Bau durch das renommierte Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer. Anfänglich wurden Sprech- und Musiktheater aufgeführt. Nach der Eröffnung des Schauspielhauses Zürich beschränkte sich das Stadttheater jedoch auf Oper, Operette und Ballett. Direktoren: 1883-1896: Paul Schroetter, 1901-1921: Alfred Reucker, 1921-1932: Paul Trede, 1932-1947: Karl Schmid-Bloss.

³³⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 8. Mai 1933.

³⁴⁰ Dass dies nur ein Aspekt des Repertoires war, wird deutlich, wenn man Andreaes Anstrengungen berücksichtigt, auch Programme mit Alter Musik zu gestalten, etwa mit Kompositionen von Gabrieli, Schütz, Schein, Cavalli, Lully und Händel. (Sitzung der Konzertdirektion vom 22. November 1912).

³⁴¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 7. Juli 1936

³⁴² In der Sitzung vom 12. Juni 1936 wird das präzisiert: Vater Strawinsky soll dirigieren und der Sohn als Solist auftreten.

³⁴³ In der Sitzung vom 12. Juni 1936 heisst es: „Austauschkonzert zwischen Schweizer Tonkünstlerverein und Allgemeinem Deutschen Musikverein. Dirigent vielleicht Abendrot [sic]“.

nach der Pause leitete Benjamin Britten seine Kompositionen *Serenade für Tenorsolo, Horn und Streichorchester* op. 31 und die *Variationen über ein Thema von Purcell*.

Im Generalprogramm für die Spielzeit 1941/42 klang Andreae bezüglich den Zugeständnissen ans Publikum und im Hinblick auf moderne Werke deutlich moderater als noch Jahre zuvor, bemerkte er doch einleitend, „dass er sich vom Grundsatz leiten liess, von neuerer Musik nur das nicht Problematische zu berücksichtigen, wodurch den Wünschen und Bedürfnissen der Konzertbesucher sicher am ehesten gedient sei.“³⁴⁴ Diese Bemerkung ist vor dem Hintergrund des tobenden Weltkriegs zu verstehen, musste man doch gerade zu dieser Zeit besonders auf die Besucherzahlen achten. Um das Orchester im Kriegssommer 1942 zu „beschäftigen“, schlug Andreae einen Sommerzyklus vor, der sich in vier Abenden dem Thema „Entwicklung des Klavierkonzertes“ mit Orchester und Solisten widmete.³⁴⁵ Man einigte sich aber darauf, auf einzelne Solisten³⁴⁶ ganz zu verzichten, weil man bei einigen nicht sicher war, ob sie überhaupt nach Zürich kommen konnten.

Auch Walter Schulthess von der Konzertgesellschaft monierte gelegentlich, dass nicht ausreichend bis überhaupt keine Schweizer Musik auf dem Programm stünde, so dass man dem Collegium Musicum einen Abend mit Schweizer Komponisten zugestehen sollte (vorgesehen waren Werke von Burkhard, Schoeck und Honegger). Die darauf folgende Sitzung³⁴⁷ war von einer heftig geführten Diskussion über die Mitwirkung des Collegium Musicum und Paul Sachers³⁴⁸ geprägt. Zwei Kommissionsmitglieder lehnten Sacher grundsätzlich ab, weil man kein Konkurrenzunternehmen in der Tonhalle dulden wolle. Programmatisch sprachen sich aber alle deutlich für einen Abend mit Schweizer Komponisten aus, wobei man der Ansicht war, dass sich dafür auch in den Reihen des Tonhalle-Orchesters geeignete Musiker finden liessen. Schulthess gelangte am 19. Mai 1943 mit einem Schreiben an die Tonhalle-Gesellschaft (an den Präsidenten der Musikkommission der Tonhalle-Gesellschaft, Hans Escher). Er bezog sich dabei auf die Ablehnung durch die Herren Alois Brenn³⁴⁹ und Heinrich von Waldkirch, das Collegium Musicum Zürich zu engagieren. Schulthess versuchte zu zeigen, dass das Collegium Musicum keine Konkurrenz zum Tonhalle-Orchester darstelle, weil es ausschliesslich Konzerte mit Kammerorchester veranstalte. „Herr Dr. Andreae hat aus verschiedenen Gründen auf die Pflege

³⁴⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 16. Februar 1914.

³⁴⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 27. August 1941.

³⁴⁶ Beispielsweise Cortot und Münch: Sitzung der Musikkommission vom 5. April 1943.

³⁴⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 10. Mai 1943.

³⁴⁸ Vgl. Biografie Paul Sacher.

³⁴⁹ Er war gleichzeitig Chef des städtischen Personalamts.

von Kammerorchesterwerken schon vor Jahren verzichtet und aus diesem Grund die Gründung des Collegium Musicum Zürich selbst wärmstens begrüsst.³⁵⁰ Schliesslich wurde das Projekt fallengelassen und man engagierte Othmar Schoeck, der seine *Elegie* mit Mitgliedern des Tonhalle-Orchesters aufführen sollte.³⁵¹

Anton Bruckner und Gustav Mahler

Bei der Lektüre zeitgenössischer Berichte werden im Zusammenhang mit Volkmar Andreae Vorlieben als Dirigent immer wieder die Namen der Komponisten Anton Bruckner und Gustav Mahler genannt. Den Gründen für diese Vorliebe soll hier nachgegangen werden.

Auf Gustav Mahlers Musik traf Andreae bereits als junger Dirigent. Als er für den erkrankten Friedrich Hegar das Konzert vom 12. Januar 1903 übernehmen musste, stand unter anderem Gustav Mahlers *Sinfonie* Nr. 3 auf dem Programm. In seiner ersten Saison als Kapellmeister 1906/07 dirigierte er ausserdem die *Kindertotenlieder*, in der Saison 1909/10 die *Sinfonie* Nr. 2³⁵² und 1912/13 *Das Lied von der Erde*. Die *Sinfonie* Nr. 8 folgte (erstmalig 1910 aufgeführt aus Anlass des Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) nun 1913/14 und zum 50-jährigen Jubiläum des Gemischten Chors Zürich. Die Erstaufführung der *Sinfonie* Nr. 8 fand am 13. Dezember 1913 statt (mit zwei Wiederholungen)³⁵³.

A.S. Heute also werden die Wogen der gigantischen Mahler-Sinfonie über uns zusammenschlagen. Ein rätselhaftes Werk: (...) Ein Löwe ist Beethoven gewesen und nach ihm Brahms; die Mahlersche Muse hat, ebenso wie die Lisztsche, bei allem Aufwand von Macht und Pracht etwas Feminines, was kein Vorwurf sein soll, zumal für ein Werk, das in die Verherrlichung des ewig Weiblichen ausmündet. (...) Unsere Aufgabe ist es, den Gemischten Chor Zürich zu seinem heutigen Jubiläum zu begrüßen und ihm den Dank der Bevölkerung Zürichs darzubringen für all das Schöne und Erhebende. Was er ihr während eines halben Jahrhunderts geboten hat. (...) Im Winter 1901 übergab Fr. Hegar den Dirigentenstab an Hermann Suter, der aber schon im darauffolgenden Jahre einem ehrenvollen Ruf nach Basel folgte. Sein Nachfolger wurde Volkmar Andreae, der schon auf ein zehnjähriges Wirken und auf eine Reihe glänzender Erfolge zurückblicken darf. Besonders hervorragende Marksteine seines Wirkens

³⁵⁰ Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

³⁵¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 10. Mai 1943.

³⁵² Für das Hilfskassenkonzert am 7.XII. ist vorgesehen: Don Juan von Strauss, der Abend von Strauss (Häusermann Chor), 2. Sinfonie von Mahler (Häusermann Chor)“ (Musikkommisionssitzung vom 12. Februar 1909.)

³⁵³ Othmar Schoeck äusserte sich übrigens über Mahlers 8. *Sinfonie* wenig begeistert und erachtete einiges in der Komposition als „banal“ und zog Mahlers *Lied von der Erde* vor. Vgl. Walton (1994), S. 76.

*sind die deutsche Tonkünstlerversammlung von 1910 und im Jahre darauf die denkwürdige Mailänderfahrt, wo der Gemischte Chor zum erstenmal seine Exportfähigkeit bewiesen und im Mailänder Publikum eine überraschende Resonanz gefunden hat, so sehr, dass hüben und drüben der Appetit nach Mehrerem schon stark gewachsen ist. Das heutige Konzert wird abermals für den bedeutenden Künstler und Feldherrn und für seine Truppen einen glänzenden Aufstieg markieren. Alles dieses bietet die Gewähr, dass der Gemischte Chor unter seiner jetzigen Leitung wohl geborgen ist und weder rasten noch rosten, vielmehr nach wie vor die Mission eines wichtigen Kulturfaktors erfüllen wird.*³⁵⁴

Und in der Kritik des Konzerts war Folgendes zu lesen:

*(...) die für die Schweiz erstmalige Wiedergabe von Gustav Mahlers gigantischer achter Symphonie. Kunstkenner von feiner Erkenntnis wussten nach dem zugestandenen gewaltigen, imponierenden Eindruck der Aufführung nicht genau auseinanderzuhalten, was der Wiedergabe als solcher und dem Werke an sich an Kraft beizumessen ist. (...) So sehr unser herrlich begeisterungsfähiger Volkmar Andreae von jeher mit Leib und Seele für seine künstlerische Aufgaben eingetreten und es für ihn eine Ehrensache bedeutete, unbekannte, neue oder alte Werke in möglichster Vollendung sprechen zu lassen, was wäre ihm trotz all seinem künstlerischen Eifer und dem der seinem Stab unterstellten Sänger und Musiker nicht möglich gewesen, solche Funken aus dieser Musik zu schlagen, wenn ihr Metall nicht ein ebenso hartes wie edles wäre. Trotz der unumwundenen Anerkennung seiner aufs neue erwiesenen hervorragenden Leistungsfähigkeit würde es wohl gerade der Chor als eine Ungerechtigkeit empfinden, wollte man nur ihm die imponierende Gewalt dieser Aufführung zuschreiben: er, der sich mit seinem Leitenden immer mehr an der Gedankengrösse dieser Musik entzündete und letzten Endes nichts anderes wünschte, als ihr ein kongenialer Interpret zu sein.*³⁵⁵

Zwischen 1915 und 1925 folgten das *Lied von der Erde* (1919, 1920 und 1929), die *Sinfonie* Nr. 7 (1919), *Lieder eines fahrenden Gesellen* und die *Sinfonie* Nr. 2 (1921), *Sinfonie* Nr. 3 (1922), *Sinfonien* Nr. 4 und Nr. 2 (1925). Nach der Saison 1932/33 standen die Werke Gustav Mahlers nicht mehr auf den Spielplänen, erst mit der Spielzeit 1944/45 erschienen sie wieder. Zur Aufführung vom *Lied von der Erde* von 1920 schrieb die *Neue Zürcher Zeitung*:

³⁵⁴ *Neue Zürcher Zeitung* (Drittes Morgenblatt) vom 13. Dezember 1913: *Zum fünfzigsten Jubiläum des Gemischten Chors Zürich*.

³⁵⁵ *Neue Zürcher Zeitung* (Drittes Morgenblatt) vom 15. Dezember 1913. Die Fünfzigjahrfeier des Gemischten Chors Zürich von Ernst Isler.

E.I.³⁵⁶ (...) Eine so hervorragende Wiedergabe, wie sie das Werk durch Ilona Durigo, Alfred Flury, Volkmar Andreae und unser Orchester erhielt, gehört aber dazu. Sie übertraf die Aufführung vor sieben Jahren. (...) Für die Orchesterleitung ist kein Lob zu hoch, sie war ein Meisterstück moderner Orchesterinterpretation, würdig dieser raffinierten Instrumentationskunst. Aber auch der reineren, schlichteren Schönheit von Mozarts Sinfonie [Es-Dur] wussten Kapellmeister und Orchester schön zu genügen; (...) ³⁵⁷

Anhand der Tabelle ergibt sich Folgendes für Andreaes Dirigate von *Sinfonien* Gustav Mahlers:

Werk	Aufführungen
<i>Sinfonie</i> Nr. 1	Saison 1914/15 12. Dezember 1932
<i>Sinfonie</i> Nr. 2	Saison 1909/10 und 1920/21 12. Dezember 1932 (nur <i>Urlicht</i> daraus) 30. Januar 1945
<i>Sinfonie</i> Nr. 3	Saison 1903/04 (erste Aufführung einer <i>Sinfonie</i> von Mahler durch Andreae in Zürich); 1914 ³⁵⁸ (Solistin: Ilona Durigo ³⁵⁹)
<i>Sinfonie</i> Nr. 4	Saison 1904/05, 1917/18 und 1921/22 14. Mai 1927 (Leitung: Willem Mengelberg)

³⁵⁶ Gemeint ist der Kritiker Ernst Isler.

³⁵⁷ *Neue Zürcher Zeitung* (Zweites Morgenblatt) vom 19. März 1920; Aufführung von Mahlers *Lied von der Erde*.

³⁵⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 16. Februar 1914.

³⁵⁹ Vgl. Biografie Ilona Durigo.

<i>Lied von der Erde</i>	Saison 1912/13 und 1919/20 29. April 1929
<i>Sinfonie</i> Nr. 8	Saison 1913/14 13. Dezember 1913 ³⁶⁰

Am meisten dirigierte er die *Sinfonie* Nr. 2 (in der Saison 1909/10, 1920/21, 12. Dezember 1932 (jedoch nur *Urlicht* daraus) und am 30. Januar 1945). Singulär steht die Aufführung von Mahlers *Sinfonie* Nr. 8 in der Saison 1913/14, hier handelte es sich wohl um Jubiläumsaufführungen. Es gibt Hinweise, dass sich die Kommission kritisch gegenüber Aufführungen von Mahlers Sinfonien verhielt: „Die Kommission lehnt es ab, in den Programmen der Abonnementskonzerte die *Sinfonie* Nr. 2 von Mahler aufzuführen“³⁶¹. Nach dem Rücktritt von Volkmar Andreae erlebten die Werke von Gustav Mahler unter der Leitung von Erich Schmid und Hans Rosbaud grössere Anerkennung in den Konzerten der Tonhalle-Gesellschaft.

Mit Anton Bruckners Kompositionen trat Andreae ebenfalls früh in der Tonhalle auf, nämlich mit der *Sinfonie* Nr. 9 in seiner ersten Saison als Kapellmeister. Ab 1924/25 haben sich die Aufführungen deutlich vermehrt und 1927/28 kam es zur bereits erwähnten, ersten integralen Aufführung aller Sinfonien, die 1942/43 wiederholt wurde. Die Ehre und Auszeichnung durch die Internationale Bruckner-Gesellschaft, das Internationale Brucknerfest 1936³⁶² in Zürich durchzuführen, hatte eine nachhaltige Wirkung auf Andreae und Zürichs Ruf als Musikstadt. Im Rahmen dieser Konzerte führte er fünf Sinfonien auf, die drei Messen, das *Te Deum*, den *150. Psalm* und etliche Werke für Chor a cappella.

Folgende Aufstellung gibt einen ausführlichen Überblick über die Aufführungen von Bruckners Werken im Laufe von Andreaes Amtszeit. Sie verdeutlicht die Bedeutung, die Bruckners Werken zuteil wurde. Wohlgemerkt sind nicht alle Aufführungen von Andreae dirigiert worden.

³⁶⁰ Walton (1994), S. 76.

³⁶¹ Sitzung der Konzertdirektion vom 16. Februar 1914.

³⁶² Moissl, Franz (Hrsg): *Brucknerfest Zürich vom 20. - 28. Juni 1936 - Fest- und Programmbuch, Zürich 1936*.

Anlässlich des 40. Todestages Bruckners fand im Oktober 1936 das 7. Internationale Brucknerfest in Zürich statt, das die Wiener Symphoniker mit der *Sinfonie* Nr. 4 und Nr. 9 eröffneten: "Auf der mit den Farben Österreichs geschmückten Orgelestrade war im mittleren Lorbeerhain die Büste Anton Bruckners aufgestellt." Neben vaterländisch-patriotischen Bezugnahmen in der politischen Krisenzeit hatte das Fest einen grossen musikwissenschaftlichen Stellenwert. Die Veröffentlichung der "Haas-Ausgabe" entfachte einen lebhaften Diskurs und veranlasste die Rezensenten zu ausführlichen Erörterungen ihres Stellenwerts im Vergleich zu den altgewohnten Fassungen.

Werk	Aufführung
<i>Sinfonie</i> c-Moll Nr. 1 (WAB 101)	13. März 1928 ³⁶³
<i>Sinfonie</i> c-Moll Nr. 1 (Wiener Fassung)	8. November 1938 6. April 1943
<i>Sinfonie</i> c-Moll Nr. 2 (WAB 102)	31. Oktober 1927 14. November 1932 13. Oktober 1942
<i>Sinfonie</i> d-Moll Nr. 3 (WAB 103)	Saison 1912/13 und 1920/21 (in der gleichen Saison hörte man auch Mahlers <i>Sinfonie</i> Nr. 2) 22. November 1927 1. Oktober 1935 30. März 1943 (mit <i>150.</i> <i>Psalm</i> ; Chor Harmonie Zürich, Dirigent: Hans Lavater) 20. März 1945
<i>Sinfonie</i> Es-Dur Nr. 4 (WAB 104)	Saison 1908/09, 1918/19 und 1922/23 (Leitung: Robert Denzler; ebenfalls kam in dieser Saison Mahlers <i>Sinfonie</i> Nr. 3 zur Aufführung) 16. Januar 1928 14. Januar 1935
<i>Sinfonie</i> Es-Dur Nr. 4 (Originalfassung; Finale von 1880)	13. Dezember 1938 (Dirigent: René Matthes, Schweizer Erstaufführung der Originalfassung) 18. Januar 1944

³⁶³ Meistens wurden die Konzerte auch am darauf folgenden Tag wiederholt. Der Einfachheit halber wird hier immer das erste Konzert angegeben.

<i>Sinfonie</i> B-Dur Nr. 5 (WAB 105)	20. April 1924 27. April 1926 10. April 1928 18. Februar 1930
<i>Sinfonie</i> B-Dur Nr. 5 (Urfassung)	4. Mai 1943 7. März 1944
<i>Sinfonie</i> A-Dur Nr. 6 (WAB 106)	31. Januar 1927 24. April 1928 30. September 1929 12. März 1940 6. April 1943
<i>Sinfonie</i> E-Dur Nr. 7 (WAB 107)	Saison 1923/24 21. April 1925 1. Mai 1928 12. November 1940 (Leitung: Wilhelm Furtwängler) 8. Dezember 1942
<i>Sinfonie</i> c-Moll Nr. 8 (WAB 108)	Saison 1910/11 8. Mai 1928 27. April 1931 27. Januar 1942 13. April 1943 (Tonhalle- und Radio- orchester)
<i>Messe</i> Nr. 3 f-Moll (WAB 28)	28. März 1929 21. Juni 1934 8. November 1942 (Dirigent: Hans Lavater) 2. November 1943 (Dirigent: Hans Lavater)
<i>Sinfonie</i> d-Moll Nr. 9 (WAB 109)	Saison 1906/07 Saison 1921/22 17. April 1934 21. Januar 1941 18. Mai 1943 (mit <i>Te Deum</i> ; Tonhalle- und

	Radio-Orchester, Gemischter Chor Zürich)
<i>Sinfonie</i> d-Moll Nr. 9 (Originalfassung)	10. Oktober 1944
<i>Te Deum</i> (WAB 45)	Saison 1923/24 2. Februar 1936 (Hans Lavater)
<i>Psalm</i> 150 (WAB 38)	7. Dezember 1931 (Gemischter Chor Zürich)
<i>Trösterin Musik</i> (WAB 88)	Saison 1917/18 (Konzert mit dem Wiener Männergesangsverein)
<i>Helgoland</i> für Männerchor und Orchester (WAB 71)	Saison 1910/11 (Lehrergesangsverein) Saison 1913/14 (Lehrergesangsverein)
<i>Streichquintett</i> F-Dur (WAB 112)	20. August 1942: mit Alfred Cortot
<i>Intermezzo</i> d-Moll für Streichquintett (WAB 113)	15. Dezember 1941: gespielt vom Boer- Reitz-Quartett („ein nachgelassener Streichquintett-Satz“)
<i>Sinfonie</i> d-Moll (WAB 100)	15. Dezember 1930 („nachgelassenes Werk“)

Gäste bei der Tonhalle-Gesellschaft

Während der langen Wirkungszeit von Andreae in der Zürcher Tonhalle erweiterte sich der Kreis von Interpreten zunehmend. Auch zu vielen zeitgenössischen Komponisten pflegte er eine enge Beziehung, und es lässt sich belegen, dass Andreae schon von Anfang an mit deren Werken in Zürich auftrat. So wissen wir von einem Liederabend, bei dem Andreae am Klavier sass und Werke unter anderen von Richard Strauss spielte:

Herr Musikdirektor Volkmar Andreae sass am Klavier; sein frisches, geistig angeregtes und anregendes Spiel und sein verständnisvolles Eingehen in die Eigenart jedes der zum Worte gelangenden Komponisten [Hugo Wolf, Richard Strauss, Siegmund von Hausegger, Max Schillings, Conrad Ansorge³⁶⁴, Hans Pfitzner und Max Reger] hat sehr wesentlich zum Erfolge des Abends beigetragen.³⁶⁵

Da der Kapellmeister für die Einladungen der Künstler massgebend verantwortlich war, stand er mit den meisten von ihnen in persönlichem Kontakt. Andreae setzte sich für deren Anliegen ein, und sie waren oft Gäste in seinem Privathaus. Die Publikation von Margrit Engeler³⁶⁶ gibt einen eindrücklichen Einblick in diesen ausgesuchten, grossen Freundeskreis. Ein Beispiel ist sicherlich Ferruccio Busoni, der sich als Komponist und Pianist auf Andreaes Wort verlassen konnte und umgekehrt:

Es liegt mir fern, nach einmaligem Anhören über ein Werk von so gewaltigen Anforderungen und Dimensionen – die Aufführung dauerte zirka fünf Viertelstunden – ein definitives Urteil zu fällen; (...) Nicht wenig am Gelingen des interessanten Konzertes trug unser Tonhalleorchester bei, das sich unter Volkmar Andreaes hingebender und äusserst temperamentvoller Leitung seiner schwierigen Aufgabe nach jeder Richtung hin mit Auszeichnung entledigte. Der Männerchor, der vom Halbchor des „Männerchors“ Zürich ausgeführt wurde, trug ebenfalls – abgesehen von einer kleinen Verunglückung – ehrenvoll zu dem schönen Erfolg des Schlusses bei.
r.H.³⁶⁷

³⁶⁴ Deutscher Pianist (1862-1930).

³⁶⁵ *Neue Zürcher Zeitung* (Zweites Abendblatt) vom 14. Dezember 1903. Bericht über einen Liederabend mit Minna Weidele.

³⁶⁶ Engeler (1986).

³⁶⁷ *Neue Zürcher Zeitung* (Zweites Morgenblatt) vom 17. Februar 1908. Bericht über die Aufführung von Busonis *Konzert für Klavier, Orchester und Männerstimmen* op. 39 mit Ferruccio Busoni als Solisten.

So rechnete Busoni damit, gestützt auf „eine im Gespräch geäußerte, kaum ernst gemeinte Bemerkung Andreaes“, ein Konzert zu dirigieren, in dem auch Eugen d’Albert spielte.³⁶⁸

Die Beziehung zwischen Andreae und Busoni wird beispielhaft in der Publikation von Joseph Willmann³⁶⁹ aus dem Jahre 1994 dokumentiert. 1919 gilt als das intensivste Jahr der Freundschaft, die sicherlich in Andreaes Vermittlung zum Ehrendoktor der Universität Zürich an Busoni im Sommer 1919 gipfelte. Schnell wird klar, dass Andreae seinen Einfluss hat spielen lassen, damit diese Ehrung Busoni zuteil wurde. Ähnlich wie Fritz Busch fühlte sich Busoni gegenüber Andreae zu tiefem Dank verpflichtet, der ganz auf der Seite des Komponisten stand. Andreae veröffentlichte am 1. August 1919 sogar einen Brief in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in welchem es heisst:

Die Musikwelt Zürichs beglückwünscht Sie von ganzem Herzen zu dieser Ehrung. Wie so mancher andere Künstler fanden Sie in der schweren Kriegszeit Zuflucht bei uns. Vielleicht waren Sie deshalb öfters auch der Empfangende. Weit mehr aber waren wir diejenigen, die Ihnen zu unermesslichem Danke verpflichtet sind. Wir wissen wohl, dass Sie neben Liszt und Rubinstein der grösste Pianist aller Zeiten sind.

Darauf antwortete Busoni mit einem Telegramm am gleichen Tag und publizierte am 8. August 1919, ebenfalls in der *Neuen Zürcher Zeitung*, einen Brief, in dem es heisst:

Ihrem Lande und Ihrer Stadt verdanke ich aber, dass ich inmitten trüber und gewaltsamer Zeiten die Ruhe finden und geniessen durfte, mich wieder innerlich zu betätigen. Von den friedensfreundlichen und ordnungswahrenden Zuständen abgesehen (deren Segen auch auf mich sich ausgoss), sind es vornehmlich die geistige Reife des Milieu, die hochstehende Kultur Ihrer Kreise, denen gegenüber ich der Empfangende und der Geförderte war.

Busoni wandte sich aber auch bei Geldsorgen an Andreae und bat die Tonhalle-Gesellschaft um eine Vorauszahlung der Hälfte des Honorars für die populären Sinfoniekonzerte im Frühjahr 1919, eine Auszahlung von immerhin 4’500 Franken. Man war sich im Vorstand einig, Busoni helfen zu wollen, und vereinbarte in Rücksicht auf die Ungewissheit der Verhältnisse³⁷⁰ im

³⁶⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 5. März 1917, S. 232.

³⁶⁹ Vgl. auch Willmann (1994).

³⁷⁰ Ob jene der Tonhalle gemeint sind, jene zwischen der Tonhalle und Busoni, wird nicht näher erläutert.

Frühjahr, eine Summe von 3000 Franken, und zwar von Dezember bis Februar je 1000 Franken pro Monat.³⁷¹ Busoni hatte an Andreae einen Brief gerichtet, der in der Sitzung verlesen wurde³⁷².

In der eröffneten Diskussion³⁷³ erklärt Herr Prof. Escher, er hätte dem Gesuch um sofortige Auszahlung des halben Honorars entsprochen, Bobémiens seien eben als solche zu behandeln + mit Vorschüssen hätten wir nie schlechte Erfahrungen gemacht. [...] Der Quästor beharrt auf seinem früheren Antrag + bemerkt noch, dass es angezeigt wäre, wenn der Kapellmeister sich auf seine musikalische Tätigkeit beschränken + das Geschäftliche dem Vorstand überlassen wollte.³⁷⁴

Per Abstimmung entschied man sich, Busoni die zugesagten 3000 Franken auf einmal auszubezahlen. Ebenfalls in dieser Sitzung ging man an die Realisierung der „4 Klavier-Musikabende“ mit Busoni gegen Ende der Saison. Konzertdirektion und Tonhalle-Vorstand einigten sich auf eine Gage von 1000 Franken pro Abend (also 4000 total). Die Abmachung sollte ausserdem die Klausel enthalten, dass die Gage (und somit auch das Konzert) hinfällig würde, wenn die politische Lage die Durchführung der Konzerte verunmöglichte.³⁷⁵ Diese vier von Busoni geleiteten Konzerte und die vier Klavierabende mit ihm wurden aber am Ende ein finanzieller und künstlerischer Erfolg.³⁷⁶

Im September 1919 richtete Busoni lobende Worte über das Zürcher Musikleben an Andreae, wo einmal mehr dessen Verdienste betont werden:

(...) diese Zeilen treffen Sie mitten in der Proben Ihrer Symphonie; Zürich regt sich musikalisch früher als London, denn hier hat noch nichts begonnen und, wenn es beginnt, wird Weniges des Aufhorchens werth sein. Lebenslust an der Oberfläche und bedenklches Wühlen unter dem Boden – unheilbare Trauer bei einer dritten, kleineren Gruppe – machen, dass nichts ernst gethan noch genommen wird. (...) Im Übrigen hat Heine, haben Sie im Ratcliff das Treiben so treffend geschildert, dass der Bericht auch noch heute Gültigkeit bewahrt. (...)³⁷⁷

³⁷¹ Sitzung vom 14. Dez. 1918, S. 271.

³⁷² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76.

³⁷³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 18. Dez. 1918, S. 273.

³⁷⁴ In der Sitzung vom 30. Dez. 1918 wird ein Dankesschreiben von Busoni verlesen (Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151).

³⁷⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 8. Dezember 1915, S. 199.

³⁷⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 17. April 1916, 205.

³⁷⁷ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1300 (26. September 1919).

Und einen Monat später meldete sich der Komponist gleich nochmals aus London bei Andreae und lobte die Zürcher Programmatik:

(...) Einen Anlass [meine schriftlichen Plaudereien] zu der heutigen bietet meine Kenntnisnahme Ihrer Tonhalle Programme, die ich mit jenem Interesse durchlas, das mein Verhältnis zu Zürich bedingt. Im ganzen machen Sie bessere Musik, als wie in London der Fall ist. – Ich sehe, Ihre populären Konzerte, als internationale Darbietung geplant, haben sich in das Gegenteil verwandelt: Das weisse Kreuz leuchtet auf rothem Feld! – Es leuchtet bereits am 3. und 4. November, wenn ich Ihre Symphonie mit herzlichem Bedauern vermissen muss. – Mit Überraschung sehe ich „von Sauer’s“ Namen am 15. Dezember, zu dieser Zeit könnte und sollte ich zurück sein, um Brun’s Werk anzuhören. – Sie versprochen mehr „Berlioz“; gerne hätte ich an diesem 19. Januar selbst gespielt: wäre das nicht noch zu ändern? Dann tummelt sich die letzte Vergangenheit: Tschaikowsky, Mahler, Hausegger, der frühe R. Strauss, die umständliche Tannhäuser-Eröffnung – von der III. Leonore noch immer überboten. Was aber ist Schoeck’s „Ratcliff?“ – Ein Druckfehler. – Klose als Elfe – das muss ein Anblick sein! (...) ³⁷⁸

Im Jahre 1920 schreibt Busoni, wiederum sich an seine Zürcher Zeit erinnernd, folgende Zeilen der Dankbarkeit:

(...) Ich merke, dass die Zürcher Jahre nicht ohne Wirkung im Ausland blieben für mich: meine Situation in der Welt der Musik hat sich – ohne mein Zutun – merklich erhöht: als wie ein Werk in Einem reift, ohne dass man sich bewusst mit ihm beschäftigt. – Um so dankbarer bin ich Ihrem Lande für die ruhige Thätigkeit, die es mir ermöglichte. Aber nun ist auch dieses Kapitel abgeschlossen und es gilt, ernst und wehmütig Abschied zu nehmen. (...) ³⁷⁹

Auch Richard Strauss zählte zu denjenigen Musikern, mit denen sich Andreae musikalisch und persönlich verbunden fühlte. Im Januar 1917³⁸⁰ kam es in einer Vorstandssitzung zur Diskussion über „Konzerte mit Richard Strauss“. Andreae bekam eine an ihn gerichtete, persönliche Zuschrift³⁸¹ des Komponisten, in der jener darauf aufmerksam machte, dass er vom 19. Januar bis 1. Februar 1917 in der Schweiz weilen werde. Am Zürcher Stadttheater waren von ihm dirigierte Vorstellungen von *Elektra* vorgesehen, daneben wollte er aber mit dem Tonhalle-Orchester Konzerte in Zürich, Bern und Basel geben.

³⁷⁸ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1301 (6. Oktober 1919, London).

³⁷⁹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1314 (23. Juni 1920, London).

³⁸⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 5. Januar 1917, S. 228.

³⁸¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76.

Er bittet Andreae, diese Konzerte, die nur Strauss'sche Kompositionen bringen sollen, vorzubereiten und ersucht um Auskunft, ob die Sache sich machen lasse. Im übrigen ersucht er Andreae, sich in der Angelegenheit mit Herrn Otto Fürstner³⁸², der mit der „Propaganda für deutsche Kunst in der Schweiz“ beschäftigt sei, zu verständigen. Die Diskussion fördert die einstimmige Meinung zu Tage, dass die Art und Weise, wie für deutsche Kunst in der deutschen Schweiz gearbeitet werde, durch uns nicht unterstützt werden könne. Die deutsche Musik komme in den Konzerten der Tonhalle sicherlich nicht zu kurz.³⁸³

Der Vorstand war der Ansicht, dass das Orchester nicht frei sei, um während der Saison Konzertreisen zu machen, und Andreae warf ein, dass er die Konzerte aufgrund fehlender Zeit auch nicht vorbereiten könne. Man prüfte die Möglichkeit eines Entgegenkommens, indem man versuchte, Strauss für das Hilfskassenkonzert vom 29. und 30. Januar 1917 einzuladen. Vermutlich wurde das Konzert von Andreae vorbereitet, weil Strauss sich in einem Brief vom 26. Januar 1917 über das „Don Quichoteorchester“ freute.

Das Stück ist, dank der wieder von Ihnen dafür aufgewandten Mühe, dem Orchester wieder so in Fleisch und Blut gegangen, dass es mir eine wahre Freude Herzensfreude war. (...) Ich freue mich sehr auf die Aufführung und sage Ihnen im voraus dafür schon meinen allerherzlichsten Dank.³⁸⁴

Als es dem Vorstand³⁸⁵ im Januar 1917 nicht gelang, Andreae vom Militärdienst beurlauben zu lassen³⁸⁶, erklärte sich Richard Strauss bereit, unentgeltlich ein Hilfskassenkonzert zu leiten – im Tonhalle-Vorstand war man sich dagegen nicht einig, wie man ihm danken sollte, ob mit einer Geldsumme oder einem Bankett. In jedem Fall wollte man so vorgehen, dass man nachher nicht in der Schuld von Strauss stehen würde.

Am 19. Juli 1917 schrieb Strauss, Bezug nehmend auf die deutsche Propaganda, an Andreae, dass das, was Graf Kessler, Otto Fürstner und er arrangiert hätten, nicht das „Mass eines anständigen Gastbesuches“ überschritten hätte.³⁸⁷ Strauss bot an, dass man die Strausswoche auch

³⁸² Wie in der Anwesenheitsliste zur Sitzung steht, war Otto Fürstner, der später zur Sitzung kam, auch Verleger. Richard Strauss bat Andreae am 26. Januar 1917 (Vgl. Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Strauss an Andreae, 26. Januar 1917) brieflich: „Ich möchte Sie daher bitten, alle weiteren Verhandlungen über die von Ihnen geplante Züricher Strausswoche in der ersten Oktoberhälfte mit Herrn Fürstner zu führen. Derselbe bleibt wegen seines Pariser Verlages noch eine Zeitlang hier und ist von mir genau informiert und zum formellen Abschluss bevollmächtigt.“

³⁸³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 5. Januar 1917, S. 228.

³⁸⁴ Brief abgedruckt in: Engeler (1986), S. 190.

³⁸⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 26. Januar 1917, S. 230.

³⁸⁶ Ob diese Gründe von Andreae motiviert waren oder von den militärischen Hierarchien ist nicht gesagt.

³⁸⁷ Brief abgedruckt in: Engeler (1986), S. 190.

verschieben könnte, gab aber seiner Verwunderung Ausdruck, dass die Schweiz, „welche seit 80 Jahren die Fremdenindustrie im grössten Style“³⁸⁸ betreibe, nun Fremde plötzlich als „so lästig“ empfinde. Im zweiten Abonnementskonzert vom Oktober 1917 hatte man einen Strauss-Abend vorgesehen, und in Verbindung mit dem Stadttheater und dem Gemischten Chor Zürich wollte man sogar eine Strauss-Woche initiieren.

*Dr. Andreae macht bei dieser Gelegenheit Fürstner in nicht misszuverstehender Weise auf das Unnötige der intensiven deutschen Propaganda speziell in Zürich aufmerksam und verliest, nachdem Fürstner das Bestehen einer Propaganda in Zürich nicht zugeben will, zu dessen nicht geringer Verlegenheit den betreffenden Passus in dem Briefe von R. Strauss, der speziell auf die Persönlichkeit des Hrn. Fürstner hinweist, gibt auch noch andere Beweise für die Existenz dieser Propaganda.*³⁸⁹

Am Vortag hatte ein Agent Wallbach in Lausanne noch versichert, dass das Philharmonische Orchester Berlin unter Richard Strauss am 23. Januar in der Tonhalle auftreten werde. Dem widersprach nun Fürstner, man habe mit dem Stadttheater Zürich und dem Tonhalle-Orchester vor, in Basel und Bern Aufführungen von *Elektra* unter der Leitung des Komponisten zu bringen. Am Schluss der Sitzung wurde nochmals deutlich gemacht, dass sich die Tonhalle-Gesellschaft in gebührender Weise um die Aufführung deutscher Komponisten bemühe, man aber die eigenen Konzerte nicht durch eine Überzahl von Gastspielen beeinträchtigen wollte. Man hatte aber auch Angst davor, dass das Publikum von der Propaganda verschreckt werden könnte, wofür es ebenfalls Anzeichen gab.

*Und ebenso wohl sei ein anderes Argument nicht zu vergessen, dass nämlich das Publikum, sobald es herausfühle, dass es von einer Seite bearbeitet werde, schliesslich durch eine stille Opposition, d.h. durch Nichterscheinen dagegen Stellung nehme.*³⁹⁰

Die Zahl jener Musiker, mit denen Andreae freundschaftlich verkehrte, ist endlos und die von Engeler edierten Briefe legen ein eindrucksvolles Zeugnis über die Wertschätzung und Kompetenz des Dirigenten Andreae ab. Exemplarisch dafür mag abschliessend folgender Brief von Fritz Busch an Andreae sein:

Harry Graf Kessler (1868-1937) organisierte Gastspiele mit dem Ensemble des Mannheimer Hoftheaters und der Meininger Hofkapelle. Konzerte fanden im Januar 1917 in Zürich, Basel und Bern statt.

³⁸⁸ Brief abgedruckt in: Engeler (1986), S. 190.

³⁸⁹ Vgl. S. 229 im Protokollbuch.

³⁹⁰ Vgl. S. 229 im Protokollbuch.

(...) Für heute eine Bitte: Du hast soviel Erfahrung mit Konzertwerken. Ich beabsichtige, in diesem Jahre unter anderem, die Missa solemnis aufzuführen, möchte aber keine Opernsolisten, sondern das Beste an Konzertsängern haben, was es zurzeit gibt. Kannst Du mir nicht erstklassige Solisten empfehlen? Wie ist die Peltenburg? Kommt die Durigo noch stimmlich infrage? Wer ist der beste Konzerttenor? Vor 15 Jahren würde ich mein Quartett mit der Förstel, Durigo, Senius und Messchert zusammengestellt haben. Also bitte möglichst gleiches Niveau! (...)³⁹¹

³⁹¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1060 (18. August 1928).

Die Tonhalle-Gesellschaft während der Weltkriege

Zwischen 1870 und 1914 erlebte die Schweiz einen bisher ungekannten wirtschaftlichen Aufschwung, was gleichzeitig zu gesellschaftspolitischen und sozialen Spannungen und Auseinandersetzungen führte. Die Interessen von Industrie und Bauern trennten sich zusehends, die sich vernachlässigt führende Arbeiterschaft zeigte zunehmend Interesse an einer antikapitalistischen Haltung, die Bürger nahmen im Gegenzug „antiproletarische“ Positionen ein. Die beiden Weltkriege verstärkten die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Gegensätze: 1918 scheiterte der Landesstreik, die Nationalratswahlen von 1919 brachten den Freisinn um die Mehrheit in der Bundesversammlung, 1920 trat die Schweiz dem Völkerbund bei (gegen den Widerstand der Mehrheit der Stimmbürger in der Deutschschweiz). Damit wurde die Schweizer Politik während einiger Jahren von einem gemässigten Internationalismus und Antimilitarismus geprägt.³⁹²

Der Erste Weltkrieg verlangte von Volkmar Andreae auch die Erfüllung der Vaterlandspflicht und somit die Absolvierung seines Militärdiensts. Er war zu dieser Zeit Kommandant des Schützenbataillons 3 und folglich für längere Zeit abwesend und nicht in der Lage, die Konzerte in der Tonhalle zu dirigieren. Das gleiche Schicksal traf aber auch viele Orchestermusiker. Für viele ausländische Musiker bedeutete der Kriegsausbruch, dass sie die Schweiz verlassen mussten, um für ihre eigenen Länder an der Front zu stehen. Um dennoch einen geregelten Konzertbetrieb zu gewährleisten, wurde Volkmar Andreae während der Kriegszeit von Kollegen und Freunden vertreten, so etwa durch Hermann Suter, Fritz Brun, Othmar Schoeck³⁹³, Peter Fassbänder³⁹⁴, Robert F. Denzler, Ernst Radecke, Franz Mannstädt und Georg Darmstadt.³⁹⁵ Eine besondere Stellung nahmen Ferruccio Busoni, der zu dieser Zeit im Zürcher Exil lebte, und Richard Strauss ein:

All die schönen Pläne und Entwürfe, die im Laufe des Frühjahres durch Kapellmeister und Konzertdirektion für die kommende Saison ausgearbeitet worden waren, wurden durch den Ausbruch des von niemandem geahnten europäischen Krieges von heute auf morgen vernichtet. Was nun? Fürs erste galt es, die schon vollständig abgeschlossenen Verträge mit den Solisten wieder zu lösen. (...) Aber nachdem

³⁹² Vgl. Glaus (1968), S. 13-17.

³⁹³ Dieser erhoffte sich, während der Abwesenheit Andreaes vor und während des Ersten Weltkriegs zu dessen Nachfolger ernannt zu werden. Doch diese Hoffnungen wurden enttäuscht, und es kam nur zu sehr spärlicher Zusammenarbeit.

³⁹⁴ Vgl. Biografie Fassbänder.

³⁹⁵ Karlen (1998), S. 44.

die Losung „Durchhalten“ – das Orchester zusammenhalten – ausgegeben war, stellte sich von selbst die Notwendigkeit ein, an die Ausarbeitung eines den Verhältnissen angepassten Winterprogrammes zu gehen. Eine Hauptschwierigkeit bot die Kapellmeisterfrage, da auch Dr. Andreae unter die Fahne gerufen wurde. (...) Was die einzelnen Konzerte an Orchesterwerken und Solonummern bringen sollten, das war allerdings von Fall zu Fall zu entscheiden und blieb in der Hauptsache dem Kapellmeister überlassen.³⁹⁶

Der Krieg nahm auch Einfluss auf die populären Sinfoniekonzerte:

Der Wegfall der öffentlichen Hauptproben zu den Abonnementskonzerten vor Neujahr, das Fehlen irgend welcher Extrakonzerte und der Verzicht auf die Kammerabende veranlasste die Konzertdirektion, als teilweisen, wie sie annahm, erwünschten Ersatz einen Zyklus von sechs populären Konzerten einzuschieben, für welche durch gefällige und gute Orchestermusik ein weiteres Publikum interessiert werden sollte. Einen besonderen Anreiz zum Besuche trachtete man dadurch zu schaffen, dass man eine Reihe von zum grössten Teil in der Schweiz lebenden Künstlern einlud, sich in die Leitung der Konzerte zu teilen.³⁹⁷

Volkmar Andreae bezog während der Zeit des Krieges einen, wie es im Protokoll heisst, Halbsold³⁹⁸, „und konnte [...] selber seine Stellvertretung nicht noch besorgen.“³⁹⁹ Im Oktober 1915 hatte man eine Regelung eingeführt, nach der Andreae, im Falle eines Einzugs zum Militärdienst, die volle Gage auszubezahlen sei, er jedoch die volle Verantwortung habe, einen Ersatz zu finden. Daraus entstanden jedoch Unstimmigkeiten zwischen Tonhalle-Vorstand und Andreae:

Es wird beschlossen, den Brief unbeantwortet zu lassen + am Schluss der Konzertserie die Fr. 2000.- einfach auszuführen. Dagegen soll nun beizuteilen + nicht offiziell mit Brun in Bern Fühlung genommen werden für Uebernahme einer zweiten Serie von Konzerten nach Neujahr + zwar eventl. mit öffentl. Hauptproben. Brun wäre unter keinen Umständen weniger zu offerieren als D. Suter.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft, Geschäftsjahr 1914/15.

³⁹⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft, Geschäftsjahr 1914/15.

³⁹⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 454. Sitzung, vom 22. Oktober 1914, S. 181 u. 182.

³⁹⁹ Andreae war wegen der Kriegereignisse und seines Militärdienstes nicht in der Lage, die ganze Arbeit in der Tonhalle zu bewältigen.

⁴⁰⁰ In der kommenden 455. Sitzung vom 23. November 1914, S. 183 zeigten sich gemäss Protokoll sowohl Hegar wie auch Andreae mit dem Vorgehen einverstanden. Als zusätzlicher Kandidat wird nun auch

Eine langwierige Diskussion entbrannte um den Dirigenten Bernhard Stavenhagen, der eben eine solche Stellvertretung antreten sollte – dennoch wollte Andreae auch Hermann Suter nicht brüskieren, indem man voreilig von ihm Abschied nehmen würde.

Stavenhagen sei bei aller Anerkennung seiner Vorzüge eben doch einseitig + namentl. als Interpret klassischer Musik nicht zu empfehlen. Dem Vorsitzenden wurde auch von anderer der Tonhalle nahe stehender Seite bemerkt, der Vorstand möge sich wohl überlegen, bevor er D. Suter ersetze.

Andreae war bereit, mit Suter als Freund und Kollege Rücksprache zu nehmen, und diese Unterredung verlief dann auch erfolgreich. Er bat darum, dass seine Äusserungen über Stavenhagen vertraulich behandelt würden, denn er glaubte nicht, dass dieser in Zürich als Dirigent grossen Erfolg haben würde.⁴⁰¹ Hegar sprach sich ebenfalls für Hermann Suter aus.

Der Sprechende stellt den Antrag bis Ende der Theaterspielzeit + zwar ab 1. Sept. 1915 die Normalgagen wieder in Kraft treten zu lassen:

	<i>Kriegsgagen</i>	<i>norm. Gage</i>	<i>Differenz</i>
<i>monatl.</i>	10050.-	11445.-	1395.-
<i>Anteil Theater</i>	5830.-	6528.- ⁴⁰²	

Andreae gab wenig später bekannt, dass er wieder voll einsatzbereit sei und daher die halbe Gage ab September 1915 nicht mehr akzeptieren könne. Rückwirkend auf den 15. September wurde ihm dann wieder das volle Gehalt ausbezahlt, unter dem Vorbehalt, dass sich dies erneut ändere, sollte er wieder einberufen werden.⁴⁰³ Es kam zu einer Vereinbarung mit dem Tonhalle-Vorstand⁴⁰⁴, dass er im Falle von zu leistendem Militärdienst einen dem Vorstand „genehmen“ Stellvertreter für die Leitung der Konzerte selbst bestimmen solle. Andreae wusste bereits, wer diese Person war, nämlich Ferruccio Busoni⁴⁰⁵. Im November 1915⁴⁰⁶ wagte man trotz der widrigen Umstände einen Ausblick auf die Konzerte im neuen Jahr, doch der Krieg hatte

Stavenhagen aus Genf genannt, den Hegar sehr empfiehlt. S. 185 (Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151).

⁴⁰¹ 456. Sitzung vom 14. Dezember 1914, S. 187 (Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151).

⁴⁰² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 31. August 1915, S. 195.

⁴⁰³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 11. Oktober 1915, S. 198.

⁴⁰⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 8. Dezember 1915, S. 199.

⁴⁰⁵ Dieser empfand jedoch die Gage von 400 Franken als nicht sehr hoch.

⁴⁰⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. November 1915.

verständlicherweise entscheidenden Einfluss auf diese Gespräche, wie protokollarisch festgehalten wurde:

Herr Direktor Andreae [macht] darauf aufmerksam, dass sich eine Reihe bedeutender Künstler in der Schweiz aufhalte + es sich empfehle, schon wegen den Reiseschwierigkeiten für die weit weg Wohnenden, die in der Nähe zu Erreichenden zu engagieren.

Auch der Vorschlag von Andreae, Konzerte ohne Orchester mit Ferruccio Busoni, der ja eben sein Ersatz während des Krieges war und am 22. Februar 1916 sein Debüt in der Tonhalle Zürich gab, oder mit Eugen d'Albert zu organisieren, fand Zustimmung. Andreaes Bemühungen um Richard Strauss wurden jedoch von Auseinandersetzungen um die Deutschen Kunstpropaganda in der Schweiz getrübt.⁴⁰⁷ Der Tonhalle-Vorstand hatte sich nämlich im Zusammenhang mit dem Krieg in Europa auch mit der Thematik der „Ausländischen Kunstpropaganda“⁴⁰⁸ zu befassen. Bei einer Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Basel hatte man festgestellt, dass durch „fremde Kunstveranstaltungen“ in der Schweiz (dazu gehörten Theater, Konzerte und Ausstellungen) zwischen 1916 und 1917 dem Schweizer Kunstleben mehrere tausend Franken entzogen wurden. An einer Konferenz in Olten am 1. Juli 1917, wo sowohl Vertreter der Städte und deren Theater, aber auch die Presse vertreten waren, wollte man darüber informieren, wie dieser „Flut“ entgegenzutreten sei. Insbesondere betroffen davon war eine geplante Richard Strauss-Woche, bei der man schliesslich übereinkam, diese erst Mitte der darauf folgenden Saison durchzuführen.⁴⁰⁹ In einem langen Votum machte Andreae bereits anfangs Juni 1917 an einer Sitzung der Musikkommission⁴¹⁰ eine deutliche Äusserung zur ausländischen Kunstpropaganda in der Schweiz. Es ging ihm darum,

(...) die Meinung der Tonhallebehörden in der Angelegenheit zu hören, die anlässlich des Schweiz. Tonkünstlerfestes in Basel (...) erörtert werden soll. D. Andreae nennt den Grafen Kessler, den Verleger Fürstner, erinnert an die Gastkonzerte der Leipziger etc. an die unzähligen Gastspiele im Theater + bemerkt, dass die Einnahmen für diese fremden Unternehmungen bis heute schon [auf] 1.450.000.- berechnet worden sind. Die Propaganda soll nächsten Winter womöglich noch intensiver betrieben werden.

⁴⁰⁷ Karlen (1998), S. 46.

⁴⁰⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 18. Juni 1917, S. 240.

⁴⁰⁹ Der Gemischte Chor Zürich war der Meinung, den Strauss'schen *Taillefer* auch in einem späteren Abonnementskonzert singen zu können.

⁴¹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. Juni 1917.

*Auch die Österreicher haben sich gemeldet, so die Philharmoniker aus Wien, das Rosé-Quartett, auch die Italiener [...].*⁴¹¹

Andreae war sich durchaus bewusst, dass der finanzielle Gewinn bei Gastspielen ausländischer Orchester sehr hoch sein kann. Doch er vermutete gleichzeitig einen Sensationshunger hinter dem Erfolg dieser Gäste und befürchtete, dass dadurch weniger renommierte Künstler verdrängt würden. Deswegen schlug er vor, dass die städtischen Behörden und Präsidenten der musikalischen Institute zu einer Konferenz zusammenkommen, um eine allfällige Interpellation beim Schweizer Bundesrat zu besprechen.⁴¹²

*Selbstverständlich geht es nicht an + wäre es verfehlt, die Schweiz absperren zu wollen, das würde unseren Ruf schädigen. Es sind ja von verschiedenen Orten, so kürzlich von Wien aus, Aufforderungen ergangen, dort Konzerte + Theateraufführungen von Schweizer Kunst zu veranstalten, gleichsam im Austausch gegen die Gastreisen in die Schweiz. Von Massnahmen, einer übertriebenen Kunstpropaganda zu [...], nennt der Sprechende einmal als wirksam: Dem Publikum in unsern [grossen] Konzerten, ohne ängstlich Rücksicht auf das Finanzielle, jedes Mal etwas Aussergewöhnliches zu bieten, etwas das die Konkurrenz aushält. Dann sollte im Interesse der Abonnementsausgabe die Zeit vom 15. Sept. – 15. Okt. für ausländische grosse Konzerte gesperrt sein. Endlich soll ein Künstler im Winter nicht mehr als 2-3 Mal hier konzertieren + schliesslich sollte mit dem Theater in der Angelegenheit Fühlung genommen werden.*⁴¹³

Man hielt im Protokoll fest, dass die „alldutsche Propaganda“ in erster Linie mit Graf Kessler⁴¹⁴, Fürstner und dem Agenten Wallbach zusammenarbeite. Eine Interpellation beim Bundesrat wurde letztlich als heikel eingestuft, weil damit zu rasch eine politische Dimension erreicht worden wäre. Einfacher zu befolgen schien der Ratschlag, dass sich die Institute untereinander „über Mittel und Wege zur Abwehr“ beraten, denn „(...) die ganze Sache ist sowieso vorübergehend + wird mit Kriegsende von selbst aufhören.“⁴¹⁵

Ein Blick in die Tagebücher von besagtem Harry Graf Kessler macht deutlich, dass dieser im November 1916 in Zürich weilte und mit der Problematik der deutschen Propaganda konfrontiert wurde. So berichtet Kessler in seinem Tagebucheintrag vom 20. November 1916,

⁴¹¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. Juni 1917.

⁴¹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. Juni 1917.

⁴¹³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. Juni 1917.

⁴¹⁴ Vgl. Biografie Harry Graf Kessler.

⁴¹⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 4. Juni 1917.

dass er in Zürich den Verlagskaufmann Otto Fürstner (den Sohn von Adolph Fürstner) und den Schriftsteller Felix Hollaender⁴¹⁶ getroffen habe. Alfred Reucker, von 1901 bis 1926 Direktor der Zürcher Stadttheater AG berichtete ihm, dass überall schon die Rede von Propaganda sei.

Ausserdem sei schon überall von ‚Propaganda‘ die Rede. Ein Herr habe in Zürich nach dem Konzert gesagt: ‚So, jetzt ist es aber genug mit der deutschen Propaganda.‘ Deshalb habe man uns den Tonhallen Saal für ein zweites Konzert abgeschlagen. Der Aufsichtsrat habe diesen Beschluss gefasst. Später sagte mir Reucker, es würde die Schwierigkeiten vermindern, wenn ich dazu helfe, dass die Oper [William Ratcliff] von Andreae, dem Dirigenten der Tonhalle, in Deutschland aufgeführt werde.⁴¹⁷

Dass in diese Richtung vorgegangen wurde, bestätigt auch ein weiterer Tagebucheintrag von Kessler aus dem Januar 1917:

Mit Strauss bei Frau Reiff, einer Baierin, Tee. Er hat seinen Brief an Andréae wieder in Händen, nachdem Andreae ihn benutzt hat, um seinen ‚Ratcliff‘ (auf unsere Propaganda Kosten: ca 20 000 frs) bei Fürstner anzubringen. Strauss hatte törichter Weise sein Herkommen als im Dienste unserer Kunstpropaganda stehend bezeichnet.⁴¹⁸

Auch von der Wirtschaftskrise⁴¹⁹ war die Tonhalle-Gesellschaft betroffen. In der Folge des Ersten Weltkrieges, der russischen Revolution und des Generalstreiks von 1918 in der Schweiz zerstörte auch die Weltwirtschaftskrise von 1929 die Hoffnung auf eine friedliche Entwicklung Europas. Immerhin verlief die Krise in der Schweiz weniger gravierend als in anderen Ländern, da sich die Binnenwirtschaft günstiger entwickelte. Nach einer Stagnation folgte dank der Rüstungskonjunktur bald wieder Anzeichen eines Aufschwungs. Man versuchte, das Orchester zu verjüngen und es zu verbessern; durch die Reduktion der Eintrittspreise wollte man auch in einer schwierigen Zeit attraktiv bleiben. Erstaunlicherweise wurde aber kaum eine Kursänderung in der Programmpolitik vorgenommen, gleichermassen gelangten das Standardrepertoire und Musik aller Epochen sowie zeitgenössische Werke zur Aufführung. Man hörte 1935 unter Paul Sachers Leitung die Zürcher Erstaufführung von Strawinskys *Les noces* (kombiniert mit Werken von Albert Moeschinger und Lars-Erik Larsson) oder 1936 unter Hermann Dubs, dem Leiter des Häusermannschen Privatchors, eine konzertante Fassung von Claudio Monteverdis *Orfeo*. Andreae bemühte sich daneben auch weiterhin, neue Programmkonzepte zu realisieren: Ein

⁴¹⁶ Vgl. Biografie Felix Hollaender.

⁴¹⁷ Kessler (2006), Bd. 6, S. 112.

⁴¹⁸ Kessler (2006), Bd. 6, S. 136.

⁴¹⁹ Vgl. Degen (1990).

zehntägiges Fest zum 250. Geburtstag von Johann Sebastian Bach oder die Zyklen „Beethoven für alle“ (1934 und 1935), „Brahms für alle“ (1936) oder „Romantiker“ (1937) verdeutlichen diese Absichten.⁴²⁰

Als Stadtrat Kaufmann in einer Sitzung von der Anfrage eines gewissen Dr. Kolarsky aus Wien berichtete, der Wagnerfestspiele in Zürich im Jahr 1933 „proponierte“, entschied man sich, diesen Vorschlag im Hinblick auf die gegenwärtige Zeit abzulehnen.⁴²¹

Ende April 1934 wollten sowohl die Wiener (unter Wilhelm Furtwängler) wie auch die Berliner Philharmoniker (unter Bruno Walter) in der Tonhalle konzertieren. Zunächst hatte die Tonhalle-Gesellschaft wegen angeblicher Terminprobleme abgesagt und beschlossen, die Orchester erst nach dem Mai der kommenden Saison einzuladen. Es wurden dafür auch unliebsame Erfahrungen mit Fremdorchestern angeführt, die durch die „beiden hiesigen Konzertagenturen“ eingeladen worden waren.⁴²² Denn Andreae glaubte an eine zunehmende Gefahr, wenn die Tonhalle auch für andere Konzerte geöffnet würde. Er war der Meinung, dass der Saal nur dann abgegeben werden dürfe, wenn nicht eigene Konzerte der Gesellschaft gefährdet würden. Er vertrat sogar die Meinung, die Tonhalle sei kein öffentliches Institut. Die anderen Vorstandsmitglieder waren aber der Ansicht (und Paragraph 1 der Gesellschafts-Statuten bestätigt dies), dass es auch eine zweite, eine finanzielle Verantwortung gäbe. Die beiden Orchester aus Berlin und Wien insistierten und wandten sich direkt an Andreae. Dieser wies in einer Sitzung auf die verschiedenen feindlichen Lager bei den Zürcher Musikfreunden hin, aber auch auf die Gefahr einer Ablehnung, die sicher in der Presse, vorab in der *Neuen Zürcher Zeitung*, eine Polemik heraufbeschwören würde. So schlug der Präsident der Tonhalle-Gesellschaft vor, in Zukunft solche Konzerte als Extrakonzerte der Tonhalle während der Saison zuzulassen. Man einigte sich darauf, „ausnahmsweise beiden Orchestern die Bewilligung für April zu erteilen.“⁴²³ Wilhelm Furtwängler⁴²⁴ wünschte, gemäss Aussage von Walter Schulthess, der mit ihm in Wien verhandelt hatte, dass ein deutscher Solist zu seinen Konzerten beigezogen würde. Immer deutlicher wurden die verschärfen Massnahmen, die das Klima der Vorkriegszeit begleiteten, wie es auch das nächste Beispiel zeigt.

⁴²⁰ Karlen (1998), S. 49.

⁴²¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. November 1932, S. 153.

⁴²² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 24. November 1931, S. 138.

⁴²³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 12. Januar 1934, S. 170.

⁴²⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 4. Dezember 1942.

In einer Zuschrift der Konzertdirektion Kantorowitz vom 22. November 1933 an Rudolf Escher, den Präsidenten der Tonhalle-Gesellschaft, ging es um ein anonymes Schreiben, das dem Agenten zugestellt wurde: darin wurde gedroht, anlässlich des Konzertes von Richard Tauber vom 8. Dezember 1933 – mit Bezugnahme auf die „Nationale Front“⁴²⁵ – einen Tumult zu veranstalten mit der Begründung: „das letzte Tauber-Konzert war unter aller Kritik und ausserdem ist Tauber nicht arisch.“ Dies veranlasste Kantorowitz, mit Polizeiinspektor Wiesendanger⁴²⁶ Kontakt aufzunehmen und ihn um Schutz für den Konzertabend am 8. Dezember zu bitten. Wiesendanger war eine wohl bekannte Person in Zürich:

*In Zürich wurde die repressive Politik des Sozialdemokraten Wiesendanger am 24. September 1933 durch einen weiteren Wahlerfolg belohnt. Während die KP vier ihrer sechs Parlamentsmandate verlor, verteidigte die SP mit 63 von 125 Sitzen erfolgreich ihre absolute Mehrheit; ebenso bestätigt wurden in der siebenköpfigen Exekutive die fünf SP Stadträte. Somit gab es in Zürich keine wichtigen Akteure, die Kritik an den Juni-Ereignissen politisch wirksam hätten äussern können.*⁴²⁷

Da besagter Wiesendanger⁴²⁸ keinen Anlass zum Handeln sah, bat Kantorowitz Escher direkt, ein Schreiben an die Nationale Front zu richten, die ja gelegentlich ihre Versammlungen in der Tonhalle abgehalten hatte.⁴²⁹

Eine Zuschrift des Präsidenten des Schweizerischen Tonkünstlervereins von 1935 an die kantonalen Arbeitsämter und Fremdenpolizeibehörden der Schweiz verwies auf die „schwere Gefährdung des schweizerischen Musiklebens“, wenn weiterhin Verfügungen gegen in der Schweiz tätige und bedeutende ausländische Orchestermusiker erlassen würden.⁴³⁰

⁴²⁵ Die Nationale Front war die einflussreichste Partei der so genannten Frontenbewegung, die Anfang der 1930er Jahre das politische System der Schweiz mit einer neuen rechten Ideologie herausforderte. Beeinflusst von den Ideen der Faschisten, die im Nachbarland Italien 1923 bereits an die Macht gekommen waren und die in dieser Zeit in ganz Europa sich verbreiteten, organisierten sich auch in der Schweiz ab 1930 zwei Hochschulgruppen an der Universität Zürich. Die eher akademisch-elitär geprägte „Neue Front“ und die proletarisch-völkische „Nationale Front“ schlossen sich im April 1933 zum Kampfbund „Neue und Nationale Front“ zusammen, aus dem dann im Mai die Partei „Nationale Front“ entstand.

⁴²⁶ Vgl. auch [http://www.spsr.ch/Archive/Vol4/Issue2/articles/t03.pdf: 4.4.2007]

⁴²⁷ Tackenberg (1998), S. 75.

⁴²⁸ Keine näheren Angaben zu dieser Person.

⁴²⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938. Weiterführende Informationen zu diesem Thema sind dem Band von Beat Glaus (s. Bibliografie) zu entnehmen, wo auf S. 121 ein Flugblatt abgedruckt ist, das zu einer öffentlichen Wahlversammlung am 24. September 1933 der Nationalen Front in den Tonhalle-Pavillon einlädt.

⁴³⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 5. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

Ein Schreiben von Hans Rosbaud⁴³¹ an Volkmar Andreae vom 24. Mai 1935 liess die verschärften Massnahmen gegen das kulturelle Leben in Deutschland erkennen. Rosbaud machte sich darin für den Soloflötisten des Frankfurter Rundfunkorchesters stark, dem die Stelle gekündigt worden war, weil er mit einer Nichtarierin verheiratet war, und Rosbaud wollte auf seine exzellenten Qualitäten als Musiker aufmerksam machen. Am Ende des Briefes findet sich eine handschriftliche Notiz von Andreae, die Anfrage sei aufgrund des Alters des Flötisten absagend zu beantworten. Dieses Beispiel verdeutlicht die prekäre Lage vieler Musiker, die plötzlich vom Dienst dispensiert wurden oder – wie etwa Andreaes Freund Adolf Busch – sogar fliehen mussten.

Ebenfalls im Mai 1935 machte Andreae persönlich auf weitere Schwierigkeiten aufmerksam.⁴³²

*Die fortwährenden Ausreiseverfügungen gegen ausländische Musiker im Tonhalleorchester haben eine tiefe Beunruhigung bei den Musikern geschaffen; den Soloposaunisten Ripa [?] + den Clarinettisten Gröfe [?] haben wir schon verloren, Fagottist Kunz [?] + 2. Solobassist Steiber [?] sind gefährdet. Zur Abklärung der Lage sind die H.H. Direktor Schmid-Bloss, D. Andreae, Direktor Vogler, Kapellm. Denzler + Sekretär Boller zu einer Konferenz mit Vertretern des Biga⁴³³ nach Bern gereist. In fast 3stündigen Besprechungen sind die Behörden über unseren Standpunkt informiert worden mit dem Resultat, dass eine paritätische Prüfungskommission geschaffen werden soll, in welcher die H.H. Ansermet, D. Andreae, Dir. Vogler sitzen und welche über die Qualitäten der sich meldenden Schweizer Musiker ein Urteil zu fällen hat, damit werden die Willkürlichkeiten des Herrn Misteli [?] in Bern endlich verschwinden. [...]*⁴³⁴

Als problematisch erwies sich das „1. Internationale Austausch-Konzert Deutschland-Schweiz“, das der Schweizerische Tonkünstlerverein unter dem Protektorat der Deutschen Gesandtschaft mit der Tonhalle-Gesellschaft am 26. Januar 1937⁴³⁵ veranstaltete.⁴³⁶ In diesem Konzert (als Verbote kann man schon die 62. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins⁴³⁷ vom Juni 1932 in Zürich verstehen⁴³⁸) wurde das nationalsozialistische

⁴³¹ Vgl. Biografie Hans Rosbaud.

⁴³² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 23. Mai 1935, S. 182.

⁴³³ Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit.

⁴³⁴ Die Namen sind aufgrund der Handschrift in den Protokollen nicht eindeutig zu identifizieren.

⁴³⁵ Dirigent war Herbert Albrecht, GMD des Sinfonie- und Kurorchesters Baden-Baden.

⁴³⁶ Karlen (1998), S. 51.

⁴³⁷ Der Allgemeine Deutsche Musikverein wurde u.a. durch Louis Köhler und Franz Brendel mit der Absicht gegründet, neuere sowie selten gehörte Werke aufzuführen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein veranstaltete mehrere grosse Tonkünstlerversammlungen: 1861 (Weimar), 1864 (Karlsruhe), 1865 (Dessau),

Musikverständnis unmissverständlich propagiert, indem auf jüdische oder als „entartet“ eingestufte Komponisten verzichtet wurde.⁴³⁹ Nach Kriegsausbruch kam es zu keinen weiteren Konzerten dieser Art, die von der Tonhalle-Gesellschaft veranstaltet worden sind. Andreae wurde zwar gelegentlich die Verbindung zu deutschen Dirigenten (etwa zu Siegmund von Hausegger⁴⁴⁰ oder Max Schillings⁴⁴¹) vorgeworfen, ansonsten konnte man ihm kein Sympathisantentum mit Deutschland nachweisen oder zum Vorwurf machen, was angesichts seiner Stellung in Zürich und innerhalb der Schweizer Armee auch schwer vorstellbar war.

Sein Werk *Li-Tai-Pe* op. 37 hatte er sogar aus einem Programm mit deutscher Musik herausgenommen. Unter den gegebenen Umständen richtete Andreae seine Aufmerksamkeit ganz auf einheimische Gastdirigenten. 1938/39 wurden für die Volkskonzerte vier junge Schweizer Dirigenten verpflichtet, und in den Abonnementskonzerten traten Othmar Schoeck und Robert F. Denzler auf. In drei Jugendkonzerten spielte man gezielt Musik von Schweizer Komponisten (am 19. Dezember 1939 auch Andreaes *Rhapsodie* für Violine und Orchester op. 32). Im Rahmen der Schweizer Landesausstellung 1939 hatte Zürich die 40. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins nach Zürich eingeladen (vom 23. bis 26. Juni 1939). In allen Berichten begegnet man immer deutlicher der Idee der geistigen Landesverteidigung.⁴⁴² Bis zum Ende des Krieges wurden sämtliche Kammermusikprogramme von einheimischen Künstlern bestritten, meistens Solisten des Tonhalle-Orchesters, oder aber vom Berner oder Winterthurer Streichquartett, dem Stefi-Geyer- oder De-Boer-Reitz-Quartett⁴⁴³, dem Genfer Honegger-Quartett oder dem Quatuor de Lausanne.⁴⁴⁴ Ausländische Solisten traten weiterhin in der Tonhalle auf, und viele „strandeten“ hier auf ihrer Flucht aus den kriegsführenden Ländern.

1867 (Meiningen), 1868 (Altenburg), 1870 (Weimar), 1878 (Erfurt), 1880 (Baden-Baden), 1881 (Magdeburg) und 1883 (Leipzig).

⁴³⁸ Vgl. Neujahrsblatt von Andres Briner auf das Jahr 1995.

⁴³⁹ Vgl. Rückblick 1950 von Carl Vogler, Präsident STV, Karlen (1998), S. 51.

⁴⁴⁰ Vgl. Biografie Siegmund von Hausegger.

⁴⁴¹ Vgl. Biografie Max von Schillings.

⁴⁴² Karlen (1998) 54. Der Schwerpunkt lag auf Schweizer Künstlern und Solisten, die in der Schweiz lebten (u.a. Wilhelm Backhaus, Willem De Boer, André de Ribeaupierre). Die Geistige Landesverteidigung war eine politisch-kulturelle Bewegung in der Schweiz, die von ca. 1932 bis in die sechziger Jahre aktiv von den Schweizer Behörden, speziellen Institutionen, Gelehrten und der Presse, aber auch von Kulturschaffenden getragen wurde. Das Ziel dieser Bewegung war die Stärkung von als „schweizerisch“ wahrgenommenen Werten und Bräuchen, um damit totalitäre Ideologien abzuwehren. Sie blieb bis in die achtziger Jahre wirksam. Die zentrale Idee der Geistigen Landesverteidigung war die Schaffung einer „Volksgemeinschaft“ in der Schweiz und die Überwindung der Klassengegensätze und die Erschaffung einer geschlossenen schweizerischen Identität, einer „Schicksalsgemeinschaft“, die kulturelle Unterschiede und die Vielsprachigkeit der Schweiz mit einschloss.

⁴⁴³ Das war übrigens vom Orchesterdienst im Stadttheater entbunden.

⁴⁴⁴ Karlen (1998), S. 55.

Immer wieder wurden ungute Nachrichten nach Zürich übermittelt. Es wurde bekannt, dass Nathan Milstein in der Saison 1939/40 nicht nach Europa würde kommen können, ebenso war die Beteiligung Helge Roswaenges fraglich, das Kolisch-Quartett musste aufgelöst werden und Bruno Walter wollte sein Konzert vom Dezember 1939 auf Frühjahr 1940 verlegen.⁴⁴⁵ Wilhelm Furtwängler hatte sich nach dem Konzert am 14. November 1939 offenbar selbst um eine Wiedereinladung in Zürich bemüht: „Für das Konzert vom 12. Nov. 1940 soll Furtwängler als Dirigent engagiert werden, der sich selber angemeldet hat.“⁴⁴⁶ – zwischen 1939 und 1943 trat Furtwängler regelmässig in Zürich auf.

Die Einbettung moderner Musik in den Abonnementskonzerten war in dieser Zeit besonders schwierig, und es gab immer wieder Schwierigkeiten mit solchen Werken. So heisst es in einem Protokoll unter dem Absatz „Moderner Abend“: „Zur Entlastung der Abonnementskonzerte von problematischer Musik wird wieder ein moderner Abend mit modernsten Werken veranstaltet werden.“⁴⁴⁷ Aufgrund der Verdunkelungsmassnahmen überlegte man sich einen früheren Beginn der Konzerte: „Je nach dem Stand der Verdunkelungsmassnahmen sollen die Konzerte nächsten Winter um 8 Uhr beginnen.“⁴⁴⁸

Im Vorwort zum Generalprogramm 1940/41⁴⁴⁹ hielt auch die Tonhalle-Gesellschaft ein Plädoyer für die Geistige Landesverteidigung. Die Gesellschaft war sich bewusst, dass äussere Umstände die Projekte für die geplante Saison sofort zunichte machen könnten und dass es sogar verwegen erscheinen mochte, in Kriegszeiten überhaupt ein Programm zu unterbreiten. Trotzdem war man nicht gewillt, vom *courant normal* abzuweichen. Abgesehen davon, dass durch den Krieg viele Solisten oder Quartettvereinigungen überhaupt nicht in die Schweiz reisen konnten, war auch die Beschaffung von Notenmaterial erschwert, was es teilweise verunmöglichte, gewisse Novitäten überhaupt aufzuführen. Ausgerechnet in diese Zeit fällt aber das Konzert vom 17. Dezember 1940 mit zeitgenössischer Musik, das von den Abonnenten der Abonnements- und Kammermusikkonzerte kostenlos besucht werden konnte.

Heute, mitten im schrecklichsten Krieg aller Zeiten, ist für viele künstlerisches Erleben mehr als je Bedürfnis. Alle Musikfreunde müssen sich zusammenscharen und mithelfen, dass die Möglichkeit, die Werke unserer Meister in guten Aufführungen zu hören, weiterhin gesichert bleibe. Die Tonhalle-

⁴⁴⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 12. Oktober 1939.

⁴⁴⁶ Karlen (1998), S. 53.

⁴⁴⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertkommission vom 12. April 1940.

⁴⁴⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musikkommission vom 5. April 1943.

⁴⁴⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 4.

*Gesellschaft ist überzeugt, dass sie verpflichtet ist, der Stadt Zürich ein erstklassiges Orchester zu erhalten. Dies ist ihr aber nur möglich, wenn alle Musikfreunde sich ihren Bestrebungen anschliessen.*⁴⁵⁰

Die stets ausverkauften Volkskonzerte boten auch in der Saison 1942/43 eine bunte Auswahl von Schweizer Künstlern. Vier Konzerte waren jüngeren Schweizer Dirigenten anvertraut: Niklaus Aeschbacher, Robert Blum, Walter Kägi und Edmond Appia:

*(...) die andern leitete Dr. V. Andreae, der seit Jahren selbstlos in diesen Konzerten jüngere Kollegen zu Wort kommen lässt. Hierin noch weiter zu gehen, wie dies von verschiedenen Seiten immer wieder gefordert wird, können wir weder ihm noch dem Publikum zumuten, da diese Konzerte nicht dazu da sind, Dirigenten, die sich nicht schon anderswo über ihre Fähigkeiten ausgewiesen, als Lernstätte zu dienen.*⁴⁵¹

In einem Brief an den Zürcher Stadtrat vom 17. Februar 1945 wird auf oben genannte Anfrage eingegangen. Der Stadtrat legte der Tonhalle-Gesellschaft sogar nahe, zu prüfen, ob sie auf die Durchführung der geplanten beiden Konzerte mit Wilhelm Furtwängler nicht verzichten wollte.

*Der Vorstand hat in seiner Sitzung von gestern diese Frage auf das Gründlichste erwogen und ist zum Beschluss gekommen, an der Abhaltung der Konzerte festzuhalten. Wir gestatten uns, Sie auf die Begründung in unserem gestrigen Briefe, zugleich auch auf unsere mündlichen Aufklärungen hinzuweisen und sind überzeugt, dass bei Kenntnis des wahren Sachverhaltes die Sympathie aller Volkskreise für unser Institut in keiner Weise gefährdet werden könnte.*⁴⁵²

Folgender Brief vom 16. Februar 1945 ging noch deutlicher auf die Umstände ein. Die Fremdenpolizeibehörde hatte die Erlaubnis zur Durchführung der beiden Konzerte mit Furtwängler gegeben, was die Stadt nun wieder in Frage zu stellen versuchte. Die Tonhalle-Gesellschaft betonte, dass man seit August 1944 für dieses Konzert Werbung machte und die Zeitungen ausführlich darüber berichtet hätten.

*Seit Bestehen unserer Gesellschaft waren wir stets aufs Peinlichste besorgt, mit unserer Kunst dem ganzen Volke ohne Rücksicht auf politische Ansichten zu dienen und unter keinen Umständen in unserer freien Kunstausübung andere als künstlerische Einflüsse anzuerkennen.*⁴⁵³

⁴⁵⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 4.

⁴⁵¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Bericht des Vorstandes des Tonhalle-Gesellschaft, Geschäftsjahr 1942/43.

⁴⁵² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

⁴⁵³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

Im Zusammenhang mit diesem „Fall Furtwängler“ sollte Andreae einen Brief an den Dirigenten schreiben. „Die allgemeine Ansicht geht heute dahin, man sollte, wie Winterthur, das Gastkonzert Furtwänglers zur Durchführung bringen, die Presse beizeiten zu einer Besprechung besammeln und sie ersuchen, weder vor noch nach dem Konzert etwas aufzunehmen, das der Sache schaden könnte.“⁴⁵⁴ Als das Ende des Krieges absehbar wurde, machte sich grosser Unmut gegenüber dem deutschen Dirigenten Wilhelm Furtwängler breit, und am 21. Februar 1945 sprach der Zürcher Stadtrat dem Dirigenten ein Auftrittsverbot aus. Daraufhin dirigierte Furtwängler am 23. Februar in Winterthur. Andreae nahm das Kriegsende zum Anlass, am 8. Mai 1945 die *Sinfonie* Nr. 9 von Beethoven⁴⁵⁵ aufzuführen und damit die Kriegszeit musikalisch abzuschliessen. Nun konnte man wieder zu neuen Ufern aufbrechen.

⁴⁵⁴ Archiv TGZ. Sitzung des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft, 28. September 1939.

⁴⁵⁵ Karlen (1998), S. 58.

Betriebswirtschaftliche Aspekte

Im Budgetvoranschlag zur Spielzeit 1900/01 rechnete die Tonhalle-Gesellschaft von Seiten der Stadt Zürich mit einer Subvention⁴⁵⁶ von 20'000 Franken (diese Summe basierte auf dem Subventionsvertrag von 1895⁴⁵⁷) und von Seiten der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG) mit 2'000 Franken. Die Tonhalle-Gesellschaft musste dagegen das Orchester für die fünf populären Konzerte und die sechs Promenadenkonzerte unentgeltlich zur Verfügung stellen. Weitere Einnahmen wurden durch die Vermietung des Orchesters ans Stadttheater Zürich und verschiedene Vereine generiert und natürlich durch die Erträge aus den veranstalteten Konzerten und die Einnahmen durch die Lokalmieten. Konnte man sich 1911 zwar über Mehreinnahmen bei den Abonnements der populären Konzerte freuen, so blieben auch kritische Stimmen nicht überhörbar. Man konstatierte im Tonhalle-Vorstand, dass die Ausgabe der Abonnements ungünstigerweise auf die Zeit des traditionellen Maskenballs und der Aufführungen des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss im Stadttheater fiel.⁴⁵⁸ Auch der Vorstand musste sich Vorwürfe von der Zürcher Regierungsseite gefallen lassen:

Was die billigen Volkskonzerte anbetrifft, so hat der Vorsitzende gegenüber Stadtrat Schneebeil auf unsere missglückten Volkssinfoniekonzerte hingewiesen + ihn auf einen eventl. zu machenden Versuch aufmerksam gemacht, den Pavillon in der Woche zu billigem Preise zu öffnen oder sich mit der Leitung des mitten im Arbeiterviertel liegenden Volkshauses in der Weise zu verständigen, dass ihr unser Unterhaltungsorchester zum Selbstkostenpreis zur Veranstaltung von Volkskonzerten überlassen würde.⁴⁵⁹

In der Stadtratssitzung vom 25. Februar 1911 wurde über die Tonhalle debattiert und darüber, dass dort die Vorstandsmitglieder zu einer „Verteidigungsschrift“ ermuntert worden seien. Offenbar hatte Stadtrat Nägeli selbst zugegeben, dass die Mietgebühren der Tonhalle sehr hoch seien und er für Abhilfe sorgen werde. Im Protokoll der kommenden 404. Sitzung⁴⁶⁰ wurde festgehalten, dass man die Subventionen für Orchester mit ähnlich grossen Städten wie Zürich vergleichen wollte. In der 405. Sitzung vom 24. März 1911 wurde dann erläutert, dass die

⁴⁵⁶ Die Stadt Zürich zahlte bereits 1862 an den Orchesterverein ein Betrag von 600 Franken als Subvention zukommen lassen.

⁴⁵⁷ Schoch (1968), S. 249. 1924 wurde ein neuer Subventionsvertrag unterzeichnet, der eine jährliche Unterstützung von 50'000 Franken vorsah.

⁴⁵⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 404. Sitzung, vom 20. März 1911, S. 59.

⁴⁵⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151, vom 24. März 1911, S. 64.

⁴⁶⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 404. Sitzung, vom 20. März 1911, S. 60.

Diskussion gegen die Tonhalle-Gesellschaft aus den Reihen der „demokratischen Fraktion“ gekommen sei.

Nachdem 1911/12 deutlich tiefer budgetiert wurde, beschloss man, den Posten „Einnahmen aus den Abonnementskonzerten“ von 60'000 Franken auf 85'000 Franken, und die Preise für die Orchestermiete von 15'000 Franken auf 17'000 Franken zu erhöhen.⁴⁶¹ Bei den Abonnementsverkäufen 1911/12 zeichnete sich früh ein Einnahmeverlust bei den öffentlichen Hauptproben⁴⁶² ab. Als Grund dafür wurde die gewaltige Konkurrenz des Stadttheaters angegeben. Beim Abonnementsverkauf für die Saison 1912/13 ergaben sich ein Gewinn gegenüber dem Vorjahr beim Montagsabonnement und nur ein geringer Rückgang beim Dienstagsabonnement. „Erfreulicherweise waren auch Probe + Auff. der beiden ersten Abokzt. sehr gut besucht.“⁴⁶³ Der Abonnementsverkauf für die Hauptproben und Konzerte zusammen wies gegenüber dem Frühjahr 1915 ein Plus von über 8'000 Franken aus.

Im November 1922 wurde der Subventionsvertrag mit der Stadt Zürich besprochen, und man hielt fest, dass eine Abstimmung auf Gemeindeebene wohl nicht zu umgehen sei.⁴⁶⁴ In derselben Sitzung wurde ein Gesuch vom Bund der Arbeiterunion verlesen, der um Verabreichung vergünstigter Konzertkarten bat.

Die Betriebsrechnung 1919/1920 wies ein grosses Defizit aus, das durch die Sinfoniekonzerte und Einladungen der grossen Orchester zustande kam. Die Ausgaben waren im Vergleich zur Spielzeit 1913/14 um einhundert Prozent gestiegen, die Preise dagegen nur um fünfzig Prozent. Trotz grosser Bedenken wurde eine Erhöhung der Preise um fünfzehn Prozent beschlossen – lapidar mutet die Eintragung im Protokoll an: „Das Publikum, das den gr. musikalischen Apparat verlangt, hat auch dafür aufzukommen.“⁴⁶⁵ Als man 1920 die Vorbereitung zum 25-jährigen Bestehen und der Einweihung der Neuen Tonhalle besprach, entschied man sich, ausser für Friedrich Hegar und Volkmar Andreae, keine extravaganten Geschenke zu machen, denn dies wäre im Zusammenhang mit der eben beschlossenen Preiserhöhung der Kartenpreise schwer zu verantworten gewesen.⁴⁶⁶ Beim Abonnementsverkauf für 1921/22 stellte man einen grossen

⁴⁶¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 408. Sitzung, vom 12. Juni 1911, S. 70.

⁴⁶² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 410. Sitzung, vom 7. Oktober 1911, S. 75.

⁴⁶³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 425. Sitzung, vom 28. Oktober 1912, S. 122.

⁴⁶⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 20. November 1922, S. 36.

⁴⁶⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 1. September 1920, S. 5.

⁴⁶⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 1. September 1920, S. 5.

Ausfall fest, und die stetige Abnahme der Abonnentenzahl rückte die Überlegungen eines generellen Preisabbaus in den Vordergrund.⁴⁶⁷

Herr Vollenweider weist auf die allzu grosse Anzahl von Konzerten hin + schlägt vor, die Frage genau zu prüfen, ob nicht mit zwei nebeneinander laufenden Serien von klassischen + mehr modernen Konzerten besser gefahren würde.

Der Bericht und die Rechnung 1923/24 zeigten erfreulicherweise, dass man die Defizitperiode vermutlich überwunden hätte.⁴⁶⁸ Die Preisreduktion der Abonnements hatte sich gelohnt, denn es wurden insgesamt zweihundert Abonnements mehr verkauft und rund 4'000 Franken mehr eingenommen.⁴⁶⁹ Auch die Tagesverkäufe zeigten eine günstige Entwicklung, wobei das Hilfskassenkonzert die grösste Einnahme erzielte.

*Herr D. Stockar spricht zu Handen der Mitglieder der Konzertdirektion den Wunsch aus, es möchten, um des finanz. Erfolges willen, für die Hilfskassenkonzerte stets klassische Programme gewählt werden.*⁴⁷⁰

Die Saison 1925/26 erwies sich in finanzieller Hinsicht als äusserst prekär. Den Grund sah man nicht primär in den Programmen, sondern man suchte das Problem beim Besuchernachwuchs.⁴⁷¹ Bei Bekanntgabe der Konzerte für die Spielzeit 1928/29⁴⁷² war dann tatsächlich auch ein Jugendabend vorgesehen. Auf der anderen Seite wollte man im Rahmen des ersten Volkskonzertes im Jahre 1929 „einem erwachsenen Publikum“⁴⁷³ die Musikinstrumente im Orchester vorstellen.

Auch in der folgenden Spielzeit 1929/30 projektierte man zwei Jugendkonzerte, wovon das erste den Zürcher Mittelschulen vorbehalten war. Der Ablauf der Konzerte sah zuerst eine Ansprache von Andreae über die musikalische Form vor, anschliessend die *Coriolan*-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven und abschliessend die *Sinfonie* Nr. 3 von Joseph Haydn.⁴⁷⁴ Es waren also nicht alleine eine progressive Programmatik, sondern auch finanzielle Überlegungen, welche die

⁴⁶⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 24. Oktober 1921, S. 12.

⁴⁶⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 26. Juni 1924, S. 51.

⁴⁶⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 23. Oktober 1924, S. 56.

⁴⁷⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. Dezember 1924, S. 59.

⁴⁷¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 25. Mai 1926.

⁴⁷² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 2. Juli 1928.

⁴⁷³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 18. März 1929.

⁴⁷⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 29. August 1929.

Tonhalle-Gesellschaft neue Ideen ausprobieren liess. Zum Vergleich sei hier eine Aufstellung wiedergegeben für die Abonnements folgender Jahre:

	1929/1930	1928/1929
Montagsabonnement	33'422.-	31'585.-
Dienstagsabonnement	35'639.-	33'334.-
	69'061.-	64'919.-

Die Mehreinnahmen betrugen 4142 Franken, die Anzahl der Abonnements erhöhte sich für Montag um 31, für Dienstag um 38. Die späteren Rechnungen⁴⁷⁵ zeigen im Vergleich der Spielzeiten 1929/30 und 1930/31 folgendes Bild:

	1930/1931	1929/1930
Montagsabonnement	32'947.-	33'422.-
Dienstagsabonnement	35'273.-	35'639.-
	68'220.-	69'061.-

Im Jahre 1937, fünfzehn Jahre nach dem Subventionsvertrag von 1922 bedauert [Wilfried] Treichler vom Zürcher Stadttheater⁴⁷⁶, dass bei Abfassung des neuen Subventionsvertrags zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft die Orchesterverhältnisse nicht eingehend unter Berücksichtigung des Theaters besprochen worden seien. Das Vorstandsmitglied Heinrich von Waldkirch gab Treichler Recht und machte die Vertreter des Orchesters darauf aufmerksam, dass der neue Vertrag mit der Stadt ebenfalls nach fünf Jahren auf je ein Jahr kündbar sei und die Stadt wohl kaum in der Lage sein werde, jährlich solch grosse Summen an Subvention auf Dauer zu entrichten.

Im Jahresbericht 1931/32 musste über ein besonders schlechtes Jahresergebnis berichtet werden:

Das bedenkliche Resultat, das schlechteste seit Bestehen der Gesellschaft, ruft eine gründliche Diskussion, die vom Vorsitzenden eröffnet wird. Die Einnahmen können höchstens durch Extrakonzerte mit grossen Solisten erhöht werden. Wichtiger wird es sein, an die Reduktion der Ausgaben zu gehen. Da ist in erster Linie an die Gagen, die Saläre + Löhne zu denken. Vor allem sollten die Ausgaben für die Zuzüger

⁴⁷⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 12. November 1930, S. 127.

⁴⁷⁶ Besprechung im Tonhallebureau vom 11. November 1937.

*vermindert werden, eventl. sind auch die Fr. 300.- zu streichen, die den Orchestermitgliedern z. Zt. bewilligt werden + die Tonhalle allein zu tragen hat. Der Vorstand wird dem Verw. Rat s. Zt. ein Budget vorlegen müssen, welches die Sanierungsvorschläge enthält.*⁴⁷⁷

In der dafür gebildeten Kommission brachte auch Volkmar Andreae seine Meinung ein.⁴⁷⁸ Im September 1932 anerkannte man „das Entgegenkommen und Verständnis des Orchesters für die Lage der Tonhalle“ und wollte dem Orchester dafür danken, wie im November-Protokoll zu lesen ist.⁴⁷⁹

*An das Orchester wird für seine Bereitwilligkeit zum Gagenabbau ein Anerkennungsschreiben von Verw. Rat + Vorstand abgegangen.*⁴⁸⁰

Der Verwaltungsrat der Tonhalle-Gesellschaft hatte den Vorstand bereits damit beauftragt, an die Stadt zwei Gesuche zu richten, erstens eine Subventionserhöhung betreffend, zweitens bezüglich der Ausschreibung eines Wettbewerbs für den Umbau der Tonhalle. Man war sich einig, dass beide Anträge im Zeichen der Wirtschaftskrise aussichtslos seien und die Stadt kaum eine Ausschreibungssumme bereitstellen würde.

*Und was die Subvention betrifft, so sollte doch erst der diesjährige Geschäftsgang abgewartet werden und die Sanierung aus eigenen Kräften versucht werden.*⁴⁸¹

1931 begann eine langjährige Auseinandersetzung zum Thema der Billettsteuer. Man war der Ansicht, dass die Tonhalle ein subventionierter Betrieb sei und daher dieser auch von Steuern befreit sein müsse. Zudem sei gemäss den Statuten jegliche Gewinnverteilung an die Mitglieder ausgeschlossen, und die fordernde Kommission, die mit der Umsetzung dieser Steuer beauftragt war, müsse den Begriff „Betriebsmittel“ zunächst genauer definieren.⁴⁸² Drei Jahre später wurde über die bevorstehende Abstimmung zum Billettsteuergesetz verhandelt. Man war nach wie vor der Ansicht, dieses Gesetz bekämpfen zu wollen und sah folgende Vorschläge vom Theater- und Konzertverband⁴⁸³ vor:

⁴⁷⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 17. Juni 1932, S. 151.

⁴⁷⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 17. Juni 1932, S. 151.

⁴⁷⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 30. September 1932, S. 152.

⁴⁸⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. November 1932, S. 153.

⁴⁸¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 22. November 1932, S. 153.

⁴⁸² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 24. November 1931, S. 138.

⁴⁸³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 23. Oktober 1934, S. 178.

1. *Diapositive mit Schlagwörtern (für die Kinos + die Theater)*
2. *gr. + kl. Plakate (zu beziehen von der Zentralstelle des Comités)*
3. *Freikarten für die Geschäfte, welche Plakate ausstellen*
4. *Beitrag des Theater- + Konzertverbandes an die Kosten ca. fr. 1000.-*
5. *Zettel [sic], welche jedem Billettbezügler ausgehändigt werden.*
6. *Artikel gegen das Gesetz in Inseraten + Programmen.*

*Bei Inkrafttreten des Gesetzes auf den 1. Januar 1935 würde die Tonhalle einen Schaden von fr. 10'000.- erleiden. Die gute Wirkung der Ausgabe von Tonhalleheften + Marken wäre zum grössten Teil wieder zerstört.*⁴⁸⁴

Es wurde zwar erläutert und zugegeben, dass die Annahme des Gesetzes der Stadt und den Gemeinden neue finanzielle Mittel zuführen könnte, subventionierte Institute wie Theater und Tonhalle sollten sich aber in der Bekämpfung des Gesetzes zusammenschliessen und nicht gemeinsam mit den Kinos vorgehen.⁴⁸⁵ Als im Jahre 1935 der Tonhalle-Verein gegründet wurde, hiess es in den Protokollen bezüglich Subvention wie folgt:

*Die Stadt Zürich hat dem Unternehmen in grosszügiger Weise neben einer Hypothek eine Subvention von jährlich Fr. 73'000.-- gewährt, die jedoch nicht genügt, das Gleichgewicht der Bilanz sicherstellen. (...) Der Zweck des zu gründenden Tonhallevereins ist der, Mittel zusammenzutragen, die sowohl die Tonhalle-Gesellschaft an und für sich, als auch das Orchester sicherzustellen. Es soll auch versucht werden, da der Bau eines Kongressgebäudes noch für einige Jahre verschoben ist, die Säle der Tonhalle den heutigen Verhältnissen anzupassen.*⁴⁸⁶

Als man innerhalb der Tonhalle-Gesellschaft mit den Eigeneinnahmen und den städtischen Subventionen allein nicht mehr zurecht kam, war man darauf angewiesen, neue Finanzierungsmodelle zu suchen. Im Jahre 1938 betrug die städtische Subvention bereits 146'000 Franken, dagegen blieb der Betrag der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG) noch immer bei bescheidenen 2'500 Franken stehen. Durch die Subvention und die neue vertragliche Regelung von 1937 mit der Stadt Zürich nahm auch das Mitspracherecht der Exekutive zu. 1937 wurde ein Entwurf vorgelegt für einen Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft, in dem das Orchester neben der üblichen Spieltätigkeit auch dazu verpflichtet

⁴⁸⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 23. Oktober 1934, S. 178.

⁴⁸⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung vom 23. Oktober 1934, S. 178.

⁴⁸⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Korrespondenz 1920-1938 in: Stadtarchiv VII. 151, Schachtel 5.

wurde, „im Verlaufe der Konzertsaison sechs mit belehrenden Erklärungen verbundene Jugendkonzerte (...)“ und „im Verlaufe einer Konzertsaison mindestens sechs Volkskonzerte, in denen nur Werke anerkannter Meister der Tonkunst zur Aufführung gelangen (...) durchzuführen.“⁴⁸⁷ Im Gegenzug verpflichtete sich die Stadt Zürich, einen jährlichen Beitrag von 100'000 Franken zu leisten. Weitere 1'000 Franken waren für jedes Promenadenkonzert vorgesehen, 2'000 Franken für jedes Jugend- und Volkskonzert. 1937 bildeten der Subventionsvertrag⁴⁸⁸ und der Stiftungsvertrag für die neue Kongresshaus-Stiftung die massgebende Grundlage. Denn im Hinblick auf die Schweizerische Landesausstellung 1939 hatte man die Absicht, ein Kongresshaus zu bauen, für die die Stiftung Tonhalle und Kongressgebäude⁴⁸⁹ verantwortlich zeichnete, die Tonhalle-Gesellschaft wurde Teilhaber an dieser Stiftung:

Der Stiftung wird im Grunde aus dem Vermögen der Tonhalle (Liegenschaft) ein Geschenk gemacht.

*Dafür muss die Tonhalle eine volle Sicherheit + Sicherstellung ihres Betriebes durch die Stadt erhalten.*⁴⁹⁰

In der Folge wurden immer wieder einzelne Paragraphen besprochen, so etwa Artikel 7⁴⁹¹, welcher der Musikkommission Gewähr für die künstlerische Gestaltung des Programms bot. Man war sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht einig darüber, ob man den gesamten Landbesitz der Tonhalle in die Stiftung gebe, weil man sich davor fürchtete, dass man im Falle eines Scheiterns den gesamten Besitz verlieren würde.⁴⁹² Die Tonhalle-Gesellschaft war zu dieser Zeit faktisch pleite. Durch Subventionen übernahm die Stadt vorübergehend die Orchesterlöhne. Im Anschluss daran genoss das Tonhalle-Orchester ein kostenloses Benützungsrecht der Tonhalle und hatte ein Vetorecht gegenüber anderen Anfragen für Veranstaltungen in der Tonhalle.

Im Jahresbericht und der Rechnung zur Spielzeit 1934/35 wurde über weitere Schwierigkeiten berichtet. Die Einnahmen bei den Konzerten waren massiv zurückgegangen und man rechnete damit, dass die Mittel innert zweier Jahren aufgebraucht sein würden. Daher bildete man eine Kommission, welche die ernste Lage beurteilen und nach Sanierungsmitteln suchen sollte. Eine Subventionserhöhung seitens der Stadt kam nicht in Frage, obwohl die Subvention für die

⁴⁸⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Korrespondenz und Akten „Umbau der Tonhalle- und Kongressgebäude“ 1936-1937, VII. 151.

⁴⁸⁸ Im gleichen Jahr wurde der Stiftungsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft über die Errichtung der Kongresshaus-Stiftung vereinbart.

⁴⁸⁹ Mit der Gründung dieser Stiftung wurde auch der Subventionsvertrag per 1938/39 revidiert. Dazu kam ein Beitrag von 36'000 Franken zur Durchführung verbilligter Volkskonzerte.

⁴⁹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 15. Juni 1937, S. 201.

⁴⁹¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 22. Juni 1937, S. 203.

⁴⁹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 22. Juni 1937, S. 203.

Tonhalle 10 Prozent, diejenige für das Theater 25 Prozent des Umsatzes ausmachte. Man prüfte neben anderen Gesprächspunkten die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit der Stadttheater AG, um abzuklären, wie die Proben zu vergüten seien.⁴⁹³ Auch die Aufnahme einer zinslosen Hypothek von der Stadt wurde als Möglichkeit genannt oder der Versuch, während der Ferien des Radio-Orchesters das Tonhalle-Orchester im Radiostudio spielen zu lassen.⁴⁹⁴ Im September 1936 beantragte die Konzertdirektion beim Tonhalle-Vorstand, dass die Abonnementskonzerte in der kommenden Saison nur noch am Dienstag durchgeführt würden. Man sprach sich für die Umsetzung des Vorschlages aus, Hauptargument war der Wunsch, in erster Linie einen vollen Saal zu haben.⁴⁹⁵

*Der Sekretär legt eine Berechnung vor, nach welcher, um die bisherigen Einnahmen zu erzielen an den 10 Abenden zusammen fr. 20'000.- mehr eingenommen werden müssten, was bei der hohen Zahl der verfügbaren Plätze wohl möglich wäre.*⁴⁹⁶

Ab der Saison 1937/38 wurden die Abonnementskonzerte nur noch am Dienstag durchgeführt, weil man damit auf die gegenwärtigen Verhältnisse (vor allem die Wirtschaftskrise) Rücksicht nehmen wollte und dem Wunsch nach „Verminderung der Konzertflut“ Rechnung trug.⁴⁹⁷ In der Saison 1938/39 wurde die Tonhalle zum Tonhalle- und Kongressgebäude umgebaut⁴⁹⁸, daher spielte das Orchester im Stadttheater, dem Limmathaus⁴⁹⁹ (für die Volks- und Jugendkonzerte) und im Konservatorium (Kammermusikkonzerte). 1937 wurde die Kongresshaus-Stiftung gegründet, die das Konzertleben auf eine bessere Basis stellen sollte und dem Konzertleben in Zürich eine gesicherte Zukunft ermöglichte.

⁴⁹³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 16. Juli 1935, S. 184.

⁴⁹⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 16. Juli 1935, S. 184.

⁴⁹⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 1. September 1936, S. 195.

⁴⁹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 1. September 1936, S. 195.

⁴⁹⁷ Vorwort zum Generalprogramm 1937/38, Stadtarchiv Zürich VII. 151, Schachtel 4.

⁴⁹⁸ Die alte Tonhalle stand auf dem heutigen Sechseläutenplatz in Zürich. In den Jahren 1893-1895 bauten die Wiener Architekten Fellner und Helmer die neue Tonhalle am heutigen General Guisan-Quai. Im Hinblick auf die Landesausstellung 1939 kam es zum Umbau der neuen Tonhalle.

⁴⁹⁹ Das Volkshaus „Limmathaus“ wurde 1938 für Volks- und Jugendkonzerte belegt.

Orchestergagen

Die Geschäftslage der Tonhalle-Gesellschaft erlaubte es im Jahre 1909 nicht, die Gagen der Streicher zu erhöhen. Volkmar Andreae war zwar bereit, auf die Kapelle Muth, das damalige Unterhaltungsorchester, zu verzichten, wusste aber, dass für verschiedene Werke in jedem Falle mehr Musiker und somit entsprechender Ersatz gefunden werden mussten.⁵⁰⁰ Die Forderungen bezüglich Ermässigung des Arbeitspensums und Erhöhung der Gagen tauchen während der gesamten Amtszeit von Andreae immer wieder auf. Im Sommer 1911 forderten die Orchestermitglieder beispielsweise, dass sie am Montag nur mit zwei Drittel der Besetzung das jeweilige Programm spielen.⁵⁰¹ Bei den Gagenforderungen verwies der Vorstand⁵⁰² anfangs noch darauf, dass die Zürcher Musiker ja mehr verdienen würden als ihre Kollegen aus Basel, dennoch waren Volkmar Andreae und Lothar Kempster⁵⁰³ (die beiden Kapellmeister in Zürich) der Meinung, man sollte der Erhöhung Folge leisten, auch wenn dies in der alleinigen Kompetenz des Vorstandes lag. Schliesslich wurde eine Besserstellung des Orchesters abgesegnet:

*(...) vorläufig für die laufende W/S [Wintersaison] beschlossen + die Erhöhung auf Antrag des Quästors pro Mann + Monat mit Fr. 20.- festgelegt, rückwirkend auf den 16.IX.1911.*⁵⁰⁴

Als 1918 eine weitere Gagenerhöhung vom Orchester gefordert wurde, überlegte sich der Tonhalle-Vorstand zunächst, wo man die dafür nötigen Gelder einsparen könnte.⁵⁰⁵ Eine Möglichkeit hätte die Reduktion der städtischen Zuzüger dargestellt, weil diese den Etat spürbar belasteten. Die andere Möglichkeit zielte auf die Programmgestaltung ab, insbesondere bei der neuen Musik: „Auch wird man sich den Luxus von Aufführungen moderner Werke in Riesenbesetzungen vorläufig versagen müssen“, liest man im Protokoll vom 6. September 1918.⁵⁰⁶ Letztlich bestand auch noch die Option, die Preise der Abonnements zu erhöhen.⁵⁰⁷ Eine Erhöhung der Kartenpreise von 2 Franken (am Montag) und 3 bis 4 Franken (am Dienstag) erschien dem Vorstand als gerechtfertigt, es wurde aber auch in diesem Zusammenhang festgehalten, dass es weiterhin ein Anliegen der Tonhalle-Gesellschaft bleibe, möglichst allen Kreisen den Eintritt zu den Konzerten zu ermöglichen.

⁵⁰⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Konzertdirektion vom 3. Juli 1909.

⁵⁰¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 407. Sitzung, vom 23. Mai 1911, S. 67.

⁵⁰² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 411. Sitzung vom 23. Oktober 1911, S. 78.

⁵⁰³ Vgl. Biografie Lothar Kempster.

⁵⁰⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 411. Sitzung vom 23. Oktober 1911, S. 81.

⁵⁰⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 3. IX. 1918, S. 260.

⁵⁰⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 6.IX.1918, S. 263.

⁵⁰⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 6.IX.1918, S. 263.

Nur ein Jahr später, im Jahre 1919, wurde auf Antrag der Musikkommission erneut über die Löhne der Musiker diskutiert. Diesmal ging es um eine grundsätzliche Vereinbarung der Musikerlöhne in Zürich, Bern, Basel und Genf. Federführend bei dieser Diskussion waren der Schweizerische Tonkünstlerverein, der Musikpädagogische Verband und der Schweizerische Musikerverband. Volkmar Andreae plädierte für eine möglichst rasche Umsetzung der neuen Gagen und beantragte zusätzlich, vier Wochen Ferien und einen dienstfreien Tag pro Woche für die Musiker zu genehmigen. Beim dienstfreien Tag erwartete man von Anfang an Schwierigkeiten bei der Umsetzung, und es wurde vorgeschlagen, den Musikern im Winter alle zwei Wochen jeweils den Montag freizugeben und die fehlenden zwölf Tage an die Ferien anzuhängen. Neu sollte auch eine Probe nicht mehr länger als drei Stunden dauern, inklusive fünfzehn Minuten Pause in der Mitte. Andreaes hier beschriebenes Vorpreschen ist einfach zu erklären. Er wollte unter keinen Umständen die Musiker irgendwelchen „Verbänden in die Arme [...] treiben, die uns nicht erwünscht sind.“⁵⁰⁸ Aufgrund dieser Befürchtung stimmte man den Anträgen zu, was einer Erhöhung von etwa 50 bis 60 Prozent gegenüber den Gagen von 1914 gleichkam. Was den dienstfreien Tag und die Probenlänge betraf, wollte man auch noch mit dem Stadttheater Rücksprache halten.⁵⁰⁹ Andreaes Gespür, wann er etwas fordern konnte, hat sich schon mehrmals gezeigt und tritt an dieser Stelle einmal mehr deutlich zu Tage, gleichzeitig zeigt es aber auch seinen Kampf für die Arbeitsbedingungen für „seine“ Musiker.

In einer Zuschrift forderte das Orchester im Jahre 1925 die nächste Gagenerhöhung, verbunden mit dem Wunsch einer Neuausrichtung der Hilfskasse und einer Vertretung von Orchestermitgliedern bei den Probespielen. Die Gagenfrage konnte aber nur in Verbindung mit dem Stadttheater erörtert werden, Direktor Paul Trede (1878-1961) hatte sich aber weitgehend ablehnend geäußert. Andreae war wiederum der Meinung, dass man sich in irgendeiner Weise entgegenkommend verhalten sollte, ausserdem war er selbst der Ansicht, dass die Pensionen der Musiker zu niedrig seien, womit er sich deutlich auf die Seite der Musiker schlug. Bezüglich eines Mitspracherechts der Musiker bei den Probespielen war für ihn ein Entgegenkommen ausgeschlossen:

Eine Vertretung im Vorstand hält er für ausgeschlossen, die Forderung selbst lächerlich. Beim Probespiel hat der Orchestervorstand keine Funktion zu erfüllen; lt. Vertrag ist der Kapellm. der Tonhalle in

⁵⁰⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 2. Juni 1919, S. 280.

⁵⁰⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 2. Juni 1919, S. 280.

*Verbindung mit dem Theaterkapell. für die Engagements verantwortlich, übrigens werden jeweils die Stimmkollegen zum Probespiel eingeladen.*⁵¹⁰

Ab dem 1. November 1935 musste man einen Lohnabbau von fünf Prozent beim Orchester durchführen. Das Orchester hatte jedoch bei seiner Zustimmung die Bedingung gestellt, dass Vertreter des Orchesters zu den Beratungen der Konzertkommission zugelassen werden, ein Wunsch, dem schliesslich auch entsprochen wurde.⁵¹¹ Die Musiker erklärten sich mit einem Gagenabbau von 5 Prozent ab dem 1. November 1935 bereit, jedoch zu folgenden Bedingungen: erstens dürfen keine Kündigungen bis zum 1. November 1936 ausgesprochen werden, zweitens ersuchte das Orchester um Mitspracherecht bei der Programmgestaltung sowie drittens um Einsichtnahme in die Ein- und Ausgaben. Die erste und dritte Bedingung waren für den Vorstand unannehmbar, das Mitspracherecht, jedoch nur beim Pensionskassenkonzert, war als Kompromiss akzeptabel.⁵¹² Von diesem Gagenabbau waren übrigens auch Andreae und Willem De Boer selbst betroffen. Ab Januar 1936 beriet man darüber, wie die beiden Orchesterformationen von Tonhalle-Gesellschaft und Stadttheater AG und das Orchester des Radios eventuell Einsparungen machen könnten, um der Stadt Zürich weiterhin ein gutes Orchester zu sichern.⁵¹³

Nach zwanzig Jahren Tätigkeit als Geiger und Konzertmeister des Tonhalle-Orchesters forderte De Boer ebenfalls eine Gehaltserhöhung. Zunächst wollte man diese aussergewöhnlich lange Zusammenarbeit mit einem Konzert feiern. Die Erhöhung der Gage wurde ebenfalls gutgeheissen, fürchtete man doch bei einer Ablehnung eine für die Tonhalle-Gesellschaft unvorteilhafte Reaktion De Boers. „Herr Usteri würde es bedauern, wenn Herr De Boer eventl. bei Nichtbewilligung im Sinne hätte, Zürich zu verlassen.“⁵¹⁴

Ebenfalls von Interesse ist ein Blick auf die Entwicklung der Gagen bei Andreae. In der Spielzeit 1907/1908 erhielt er 500 Franken Gage pro Monat, 7.50 Franken wurden der „Hülfskasse“ zugewiesen, womit ihm ein Totalbetrag von 492.50 Franken blieb. Der zweite Kapellmeister Sandner bekam im Vergleich dazu nur 147.50 Franken. Im Jahr 1920 hielt man im Protokoll fest, dass man für Andreae „nach 2-3 Jahren, wenn die Lebenskosten wieder billiger geworden, dann kaum genötigt sein werde, zwar eben mit Rücksicht auf die beträchtliche Erhöhung schon wieder

⁵¹⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 15. Oktober 1925, S. 67.

⁵¹¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 20. Dezember 1935, S. 189.

⁵¹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 8. November 1935, S. 186.

⁵¹³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 20. Dezember 1935, S. 189.

⁵¹⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 3. April 1928, S. 101.

in Form einer Alterszulage das Honorar wieder hinaufzusetzen.“⁵¹⁵ 1925/26 erhielt Andreae bereits 1'250 Franken. Die monatliche Abgabe für die Hilfskasse betrug 37.50 Franken, also wurden 1'212.50 Franken ausbezahlt. Neben Andreae verdiente nur De Boer eine vergleichbar hohe Summe. In der Spielzeit 1938/39 verdiente Andreae 1'152.25 Franken pro Monat, De Boer 706.65 Franken. Im Jahre 1940 ging das Gehalt – die Kriegszeiten machten sich auch hier bemerkbar – zurück auf 979.10 Franken für Andreae und 600.45 Franken für De Boer. Erst im Jahre 1946 erhöhte man die Gage von Andreae um 5'000 Franken pro Jahr, was im Protokoll erläutert wurde: „Bis jetzt war die Honorierung von Herrn Dr. Andreae nicht seinen hohen künstlerischen Fähigkeiten und seinem europäischen Ruf entsprechend.“⁵¹⁶

Im Jahre 1947 entbrannten Diskussionen um einen Gesamtarbeitsvertrag (GAV)⁵¹⁷ der [Radio-] Gesellschaften⁵¹⁸ mit dem Tonhalle-Orchester. Im Laufe dieser Diskussion verwies Andreae auf die „kulturelle Bedeutung von Plattenaufnahmen und Radio-Übertragungen“ und befürchtete, dass zu hohe Honorare, wie sie die Musiker verlangen, die Schweizerische Rundspruchgesellschaft davon abhalten könnte, überhaupt Sinfoniekonzerte zu übertragen.⁵¹⁹

⁵¹⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 28. Juni 1920, S. 1.

⁵¹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung des Vorstandes vom 3. Dezember 1946.

⁵¹⁷ Der GAV für das Tonhalle-Orchester ist nachzulesen beim Kantonalen Einigungsamt: Register der Gesamtarbeitsverträge. Der GAV des Orchesters läuft seit dem 1. Juli 1947 und ist verbunden mit dem GAV des Schweizerischen Musikerverbands (vgl. Erhebung der Gesamtarbeitsverträge in der Schweiz, Bundesamt für Statistik).

⁵¹⁸ 1934 wurde das Radio-Orchester in Lugano gegründet, 1944 fusionierte das Orchester Beromünster mit dem Tonhalle-Orchester. 1945 kam es zur Neugründung eines Radio-Orchesters unter Hermann Scherchen, das letzte Konzert dieses Orchesters fand 1970 statt.

⁵¹⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Protokoll über die Sitzung der Orchesterdirektion vom 29. Dezember 1947.

Bemerkenswerte Angelegenheiten des Orchesters

In diesem Abschnitt sollen diverse weitere Vorkommnisse innerhalb der Tonhalle-Gesellschaft angesprochen werden. Anhand dieser Beispiele soll abschliessend nochmals deutlich gemacht werden, in welchen Belangen Andreae Mitspracherecht hatte oder forderte.

Als 1862 das erste ständige Orchester (vom Orchesterverein gegründet) in Zürich etabliert wurde, zählte der Bestand 31 fest verpflichtete Musiker. Im Jahre 1913 zählte das Orchester 43 Musiker im Sommerorchester und 98 Musiker für das grosse Konzertorchester. Am 12. Dezember 1944 wurde das bisherige Radio-Orchester Beromünster (oder wie es auch hiess: Sinfonisches Orchester der Schweizerischen Radiogesellschaft) dem Tonhalle-Orchester angegliedert. Erst 1983 wurde das Orchester so organisiert, dass die 167 fest verpflichteten Musiker in eine Konzert- und eine Theaterformation aufgeteilt wurden.⁵²⁰

Bereits 1908 war es Andreaes erklärtes Ziel, den Bestand des Orchesters deutlich zu erhöhen.⁵²¹ Der Probenplan der Spielzeit 1908/09 sah montags alle zwei Wochen jeweils eine Probe oder die Hauptprobe vor. Dienstagabend das Konzert, am Mittwochabend fand das Pavillonkonzert statt. Freitag und Samstag waren am Vormittag Proben und am Sonntagabend wieder Pavillonkonzert. Der Bestand umfasste damals im Hauptorchester 48 Musiker und von Seiten der Kapelle Muth nochmals 19 bis 20 Musiker. Von den zwei Musikern an den Kontrabässen spielte einer auch noch Posaune. In den laufenden Jahren wurde das Orchester immer mehr vergrössert. Auch 1947 hielt man noch an den öffentlichen Dienstagmorgenproben, die von Andreae ins Leben gerufen worden waren, fest.⁵²²

In der Sitzung vom 17. Februar 1908 wird der neue Konzertmeister Willem De Boer erwähnt. Er trat die Nachfolge von William Ackroyd an. Bei De Boer handelte es sich um einen Schüler von Henri Marteau, der ebenfalls ein häufiger Gast in der Tonhalle war. Am 27. Februar berichtete man, dass De Boer vorgespielt habe, „und zwar mit dem Erfolg, dass die Musikkommission vorschlägt, De Boer auf 1. Sept. zu engagieren.“⁵²³ Im Konzert vom 5. Oktober 1908 trat De

⁵²⁰ Schweiss (1991), S. 21.

⁵²¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Musikkommission. 23. Januar 1908: „Herr Kapellmeister Andreae referiert über eventl. Änderungen im Bestand des Orchesters.“

⁵²² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung des Vorstandes vom 11. Juli 1947.

⁵²³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 339. Sitzung, den 17.II. [1908], S. 265.

Boer zum ersten Mal in seiner neuen Funktion auf.⁵²⁴ Andreae hielt De Boers wichtige Stellung einmal wie folgt fest:

*(...) Während vierzig Jahren haben wir gemeinsam in allerschönster Harmonie, wie zwei brave Pferde, am Musikkarren in unserer Stadt gezogen. Wir haben uns ausnahmslos gut verstanden. Du ergänztest meine Arbeit, ich die Deine, und das gegenseitige Vertrauen war vollkommen. (...)*⁵²⁵

Bereits 1909 bekam De Boer offenbar ein Angebot aus den Vereinigten Staaten, doch der Umworbene gab sich kompromissbereit. Er würde in Zürich bleiben, wenn die Tonhalle-Gesellschaft ihm finanziell entgegenkommen würde und er Konzerte, die Andreae nicht leite, nicht spielen müsse. Eigentlich wollte der Tonhalle-Vorstand nicht darauf eingehen, weil man damit das Unverständnis des Publikums erregen würde und man auch keinen Präzedenzfall schaffen wollte – offensichtlich wurde aber ein Kompromiss gefunden.

Im März 1909 hielt man fest, dass es nun eine erste Geige und einen Kontrabass weniger, dafür eine Flöte und eine Posaune mehr im Orchester gebe. Zudem wollte man prüfen, ob ein zweiter ganzjähriger Schlagzeuger engagiert werden könne.⁵²⁶ Das Orchester⁵²⁷ setzte sich im Jahre 1909⁵²⁸ folgendermassen zusammen: Das Hauptorchester umfasste 48 Personen (ausschliesslich Männer) und „darf nicht mehr als zweimal wöchentlich im Pavillon spielen, nie Tanzmusik“. Dazu kam die Kapelle Muth mit 19 Musikern, die teilweise einen Vertrag mit dem Theater am Pfauen (dem späteren Schauspielhaus) oder dem Hotel „Baur au Lac“ hatten. Insgesamt konnte Andreae bei seinem Amtsantritt mit einer maximalen Orchesterstärke von etwa 85 Musikern rechnen. Diese Zahl setzte sich aus Musikern des Unterhaltungsorchesters zusammen, aus nur für den Winter beigezogenen Musikern und anderen, die oft keine Berufsmusiker waren, dafür aber über enge Kontakte zur Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG) verfügten.

Andreae beabsichtigte für die Saison 1913/14 eine weitere Vergrösserung des Stammorchesters durch eine dritte Stelle bei den Oboen für ein Englischhorn sowie eine dritte Stelle bei der

⁵²⁴ Festgabe an Willem De Boer, S. 9.

⁵²⁵ Festgabe an Willem De Boer, 33. In dieser Publikation finden sich weitere Bekundungen von Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Adolf Busch.

⁵²⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Musikkommission vom 4. März 1909.

⁵²⁷ Neu gab es: 5+4⁵²⁷ 1. Geigen, 6+4 2. Geigen, 4+1 Bratsche, 3+2 Celli, 3+1 Kontrabass, 2+2 Flöte (2. Geige⁵²⁷), 2+1 Oboe, 2+1 Klarinette, 2+1 Fagott, 5+1 Horn, 2+1 Trompete, 3+1 Posaune, 0+1 Tuba, 2 Schlagzeuger, 1 Harfe.⁵²⁷

⁵²⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 5. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1880-1938.

Basstuba resp. beim Kontrabass. Im September 1914⁵²⁹ war das Orchester weiter angewachsen: 12 erste Violinen, 12 zweite Violinen, 8 Violen, 6 Celli, 6 Kontrabässe, 2 Flöten (davon 1 Piccolo), 2 Oboen (davon 1 Englischhorn), 2 Klarinetten (davon 1 Bassklarinette), 2 Fagotte (davon 1 Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Harfe und 1 Schlagzeuger, zusammen etwa 60 bis 65 Musiker im Stammorchester, dem eine grosse Zahl Zuzüger bezogen werden konnte. Während des ersten Weltkriegs musste die Zahl der Zuzüger deutlich erhöht werden, jedoch verzichtete man auf Musiker aus dem Unterhaltungsorchester.

Im Juli 1920 machte Andreae folgenden Vorschlag, den er durch seinen Sekretär verbreiten liess: Er beabsichtigte, die neunzehn Winterzuzüger auch in den Monaten Juni bis August beizubehalten, sie mit dem Stammorchester gruppenweise in die Ferien zu schicken und sie die Unterhaltungskonzerte im Garten und den Operettendienst im Theater ausführen zu lassen. Damit wurden die Ersatzkapellen eigentlich überflüssig.

*Herr Vollenweider hat ernste Bedenken, die Verpflichtg. der Tonhalle noch auf mehr Musiker auszuweiten in einem Zeitpunkt, wo die Zukunft derart ungewiss ist + wo man nicht weiss, wie lange das Theater den Betrieb noch aufrecht erhalten kann. Hier gibt der Vorsitzende Kenntnis von einem Riesenprojekt, das von einem gewissen D. [Kretzer], ehemaligem deutschen Intendanten + D. Häser ausgeht + aus Zürich ein Bayreuth internationaler Kunstbetätigung für Theater + Konzert machen möchte, mit Bau eines neuen Theaters. Geld, namentlich amerikanisches, sei in Aussicht. Als Auftakt seien Festspiele im Stadttheater für Sommer 1921 in Aussicht genommen, hierfür soll ein Garantiefonds von f. 1'000 000.- beschafft werden + [...]. Die Tonhalle ist durch das Orchester, das auf 90 Mann zu verstärken wäre, nicht interessiert. Und damit bemüht das Projekt den zur Diskussion stehenden Gegenstand.*⁵³⁰

So entschied man sich, zu diesem Zeitpunkt nicht auf das grosse Projekt einzugehen, dafür wollte man 1921 versuchen, die Zuzüger, wie oben beschrieben, je nach den Verhältnissen im Theater auch von Juni bis August zu engagieren.⁵³¹ Ein grosser Teil der nicht wieder engagierten Zuzüger blieben in der Folge arbeitslos, auf Anregung vom Amt für Arbeitslosenfürsorge sollte man acht Musiker vom Oktober 1921 bis zum April 1922 wieder engagieren – die Hälfte der Gage würden

⁵²⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Konzertdirektion vom 22. September 1914.

⁵³⁰ [Nachweis].

⁵³¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 9. Juli 1920, S. 2.

der Bund, der Kanton und die Stadt übernehmen, die andere Hälfte die Tonhalle-Gesellschaft und das Stadttheater AG Zürich zu je gleichen Teilen.⁵³²

Mit der Saison 1922/23 begann Andreae, auch Absolventen des Konservatoriums (seit 1914 leitete er dieses Institut als Direktor) ins Orchester einzubeziehen. Und 1923 beschloss man prinzipiell, bzw. beauftragte damit den Tonhalle-Vorstand, keine Bewerber ins Stammorchester aufzunehmen, die über dreissig Jahre alt sind.⁵³³ Andreae gab 1933 bekannt, dass in Zukunft nur noch Zuzüger unter 29 Jahren engagiert werden. Die erste Saison galt als Probezeit, bei genügender Leistung wurde der Musiker für vier weitere Spielzeiten unter Vertrag genommen.⁵³⁴

Auch der Konzertkalender erhielt eine neue Form und wurde ergänzt durch ein Vorwort von Andreae im Sinne einer kurzen Einführung, mit genauem Programmtableau, Fotografien und eventuell Rezensionen.⁵³⁵

1937 wurde dem Antrag entsprochen, neu eintretende Orchestermmitglieder einer ärztlichen Untersuchung durch einen Vertrauensarzt der Tonhalle-Gesellschaft zu unterziehen.⁵³⁶ Das Vorstandsmitglied Alois Brenn⁵³⁷ regte 1943 an, bei den Neubesetzungen im Orchester nach Möglichkeit entlassene Musiker des Radioorchesters zu verpflichten.

Im Juni 1944 setzte sich Andreae abermals für eine Vergrösserung des Orchesters ein:

*Dr. Andreae: Es ist notwendig, dass die Vergrösserung des Orchesters nur Tonhalle und Theater betrifft. Das Radio ist eine staatliche Angelegenheit; das musikalische Leben der Stadt Zürich kann nicht von einer Behörde in Bern abhängig gemacht werden; wir können uns von keinem Departement in unsere künstlerische Angelegenheiten hineinreden lassen. Das Radioorchester sollte unbedingt für sich bestehen bleiben. Die Begründung für die Ablehnung des Vorschlages der Radiogenossenschaft liegt in unserem Zweierprojekt.*⁵³⁸

⁵³² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 9. September 1921, S. 20.

⁵³³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Konzertdirektion vom 30. Juni 1923.

⁵³⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 7. Juni 1933, S. 162.

⁵³⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 4. [5.] Juli 1933, S. 163.

⁵³⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Protokoll der Besprechung vom 25. November 1937.

⁵³⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Vorbesprechung 10. Mai 1943.

⁵³⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung des Vorstandes vom 7. Juni 1944.

In der folgenden Sitzung vom 14. September 1944 wurde aufgrund der „unabgeklärten Lage“ beschlossen, bis auf Weiteres keine Radioübertragungen zuzulassen.⁵³⁹

Der Schweizerische Musikerverband hatte 1919 in vierzehn Postulaten eine Neuordnung der Orchesterverhältnisse in der Schweiz⁵⁴⁰ gefordert, die auch für die Tonhalle-Gesellschaft in Kraft treten sollte. Verschiedene Besprechungen wurden mit einzelnen Sektionen geführt, im Einzelnen ging es darum, dass Mitglieder des Stammorchesters in Winterthur und in der Tonhalle eine Jahresgage von 5500 Franken beziehen konnten, dazu kamen die Alterszulagen von 1000 bis 1200 Franken ab dem zweiten Dienstjahr. Mit dem Konzertmeister und den Stimmführern sollten besondere Vereinbarungen getroffen werden. Eine eigene Stiftung könnte die Pensionsverhältnisse regeln, diese Stiftung würde aber auch in Krankheitsfällen Gelder geben. Ebenfalls zur Sprache kamen die Probendauern sowie die Beschaffung neuer Instrumente. Man beschloss, dass in den Monaten Juli und August der Montag zum dienstfreien Tag werde, in den Wintermonaten jeder konzertfreie Montag. Die Tonhalle-Gesellschaft reagierte mit einem Schreiben auf diese Postulate und erhielt am 13. Oktober 1919 erneut eine Reaktion vom Schweizerischen Musikerverband, worin weitere Wünsche des Orchesters bekannt wurden. Die Alterszulage sollte bis 2400 Franken gehen, in der Diskussion einigte man sich auf 1500 Franken anstatt 1200 Franken. Dann wollte das Orchester eine Verständigung „mit den Streichern + Holzbläsern betr. Saiten + Rohrvergütung.“⁵⁴¹ Auch wurde die Meinung vertreten, es sei an der Zeit, „an ein Gesuch um Erhöhung der städt. Subvention + zwar ohne neue Verpflichtungen der Stadt gegenüber, zu denken.“

Mehrere Schweizer Orchester traten im Verlaufe der Jahre vermehrt an die Tonhalle-Gesellschaft heran, um gemeinschaftlich stärker aufzutreten zu können. Von Seiten des Musikkollegiums Winterthur kam beispielsweise die Bitte, gemeinsame Schritte von den Schweizer Konzertinstituten gegen die Orchestermusikerverbände einzuleiten.⁵⁴² In der Sitzung vom 8. Februar 1921⁵⁴³ wurde darauf eingegangen. Man konnte nun entweder einen Arbeitgeberverband gründen oder eine Vereinigung, die lediglich einschlägige Fragen besprechen würde. Der Schweizerische Musikerverband wollte, dass die Tonhalle-Gesellschaft den Mitgliedern des Orchesters die Annahme von Nebenbeschäftigungen „bei Aufführungen, bei Bällen etc. + zwar im Interesse der freistehenden Musiker“ verbiete, „insbesondere auch die Mitwirkung in

⁵³⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung des Vorstandes vom 7. Juni 1944.

⁵⁴⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 18. Sept. 1919, S. 287.

⁵⁴¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 23. Oktober 1919, S. 289.

⁵⁴² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 20. Dezember 1920, S. 12.

⁵⁴³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 20. Dezember 1920, S. 16.

Konzerten des Zürcher Kammerorchesters.“ Der Vorstand lehnte das Gesuch ab, weil er der Meinung war, die Musiker könnten selbst über ihre freie Zeit verfügen.⁵⁴⁴

1930 besprach man erneut die Möglichkeiten, dass sich die Orchestergesellschaften über die Engagements von Hauptsolisten austauschen sollten. Auf ein Reglement gemeinsamer Honoraransätze einigte man sich letztlich aber nicht.⁵⁴⁵ Im Dezember 1930 berieten in Bern Vertreter der grossen Orchestergesellschaften und des Schweizerischen Musikerverbandes über die Entschädigung von Musikern bei Schallplattenaufnahmen und Radioübertragungen. Man einigte sich auf folgendes Schema: ein Musiker erhielt bei einer Plattenaufnahme 40 Franken pro drei Stunden. Dieser Preis war an die Orchestergesellschaft zu bezahlen, die Verteilung zwischen Gesellschaft und Musiker sollte regional geregelt werden, und 5 % ab der 700. verkauften Platte waren zu Gunsten der Wohlfahrtskassen. Bei den Radioübertragungen wollte man erreichen, dass die Musiker an den Einnahmen prozentual beteiligt würden.⁵⁴⁶

Im Dezember 1931 wurde von einer Sitzung von Vertretern der Schweizerischen Bühnen, den Orchestergesellschaften, Vertretern der Orchester und der Radiogenossenschaft berichtet. Die Entschädigungen, die die Orchestergesellschaften bei Radioübertragungen zahlen mussten, akzeptierten die Theater nicht, und sie liessen diese Ansprüche nicht gelten.⁵⁴⁷ 1934 wurde ein Vorschlag von der Versammlung der Schweizerischen Orchestergesellschaften und des Schweizer Tonkünstlerverein in Baden publiziert, wo eine Kartei der Solistenhonorare vorgelegt wurde, „durch welche erreicht werden soll, bei Engagements für die Gesellschaften einheitlich + auch günstigere Honorarbedingungen zu erreichen.“⁵⁴⁸ Der Schweizerische Berufsdirigentenverband bot sich gleich selbst an, der Tonhalle-Gesellschaft beratend zur Seite stehen, wenn es um die Gastdirigenten der Volkskonzerte ginge.

*Wir glauben nämlich, dass niemand besser als der Berufsdirigentenverband in der Lage sei, Ihnen junge begabte Kapellmeister aus allen Teilen der Schweiz namhaft machen zu können, denen die Leitung der Volkskonzerte ohne weiteres anvertraut werden kann.*⁵⁴⁹

⁵⁴⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 5. Dezember 1928, S. 107.

⁵⁴⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 19. Dezember 1930, S. 130.

⁵⁴⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 19. Dezember 1930, S. 130.

⁵⁴⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 22. Dezember 1931, S. 140.

⁵⁴⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 11. Dezember 1934, S. 180.

⁵⁴⁹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971. (Dokument vom 21.04.1943).

Aufgrund dieser Zuschrift⁵⁵⁰ betonte die Tonhalle-Gesellschaft, dass die Volkskonzerte nicht dazu da seien, Dirigenten zweiten Ranges zu beschäftigen, denn der oben genannte Verband forderte, diese Konzerte mit Leuten aus den eigenen Reihen zu besetzen. Und gerade weil die Tonhalle-Gesellschaft für die Volkskonzerte stets vier Gastdirigenten verpflichtete, erfüllte sie nach eigenem Ermessen die Auflagen im Subventionsvertrag mit der Stadt Zürich.

Im Februar 1923 musste sich Andreae für einige Zeit zurückziehen, da er sich einer Blinddarmoperation unterziehen musste. So konnte er das 10. und 11. Abonnementskonzert und das erste populäre Sinfoniekonzert nicht selbst dirigieren. Als Ersatz wurden Robert F. Denzler und Othmar Schoeck vorgeschlagen.⁵⁵¹

1930 kam es zu Unstimmigkeiten, als die Konzertdirektion Kantorowitz Pablo Casals für drei Konzerte in die Schweiz verpflichten konnte, und im Rahmen eines Extrakonzertes am 19. November 1930 auch in der Tonhalle Zürich auftreten sollte. In einem Telefongespräch erklärte Andreae, in dieses Konzert, das unmittelbar nach einem Abonnementskonzert stattfinden sollte, nicht einwilligen zu wollen und drohte sogar umgehend mit seiner Demission, was letztlich zur Absage des Konzerts führte, obwohl die Tonhalle-Gesellschaft ungern auf diese sehr notwendigen Einnahme verzichtete.⁵⁵² Für Andreae war dies ein Beispiel, dass die Zusammenarbeit mit Agenten zu Problemen führen kann. So blieb ihm nicht anderes übrig, als wieder einmal deutlich auf seine Machtstellung zu verweisen.

D. Andreae führt folgendes aus: Ursprünglich offerierte Kantorowitz Casals eventl. als Solisten für das Abonnementskonzert vom 17./18. November. Dann kam die Sache nicht zustande + K. telephonierte nun so, als ob Herrn D. Baumann lieber ein Extrakzt. und zwar am 19. November arrangiert haben möchte. [...] Materiell muss ich daran festhalten, dass der Vorstand den Beschluss fasst, am Mittwoch nach einem Abonnementskonzert den grossen Saal nicht für Konzerte zu vergeben + auch keine Extrakonzerte zu veranstalten; ich muss daran mein Verbleiben in meiner Stellung abhängig machen. Es handelt sich dabei um das Prestige unserer Ab.konzerte, für welche ich seit 25 Jahren kämpfe.⁵⁵³

Nach einer lebhaften Diskussion („Herr D. Andreae sollte nicht auf dem Ultimatum bestehen“ und „die Sache ist ja bisher immer so gehandhabt worden, wie Herr D. Andreae es in seiner

⁵⁵⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung der Musikkommission vom 5. März 1943.

⁵⁵¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 14. Februar 1923, S. 39.

⁵⁵² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 21. März 1930, S. 119.

⁵⁵³ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 21. März 1930, S. 119.

Formulierung wünscht“⁵⁵⁴) erklärte Andreae, er werde seine Demissionsandrohung für heute zurückziehen und sich am 1. Mai des Jahres definitiv entscheiden:

Es muss eine klare Situation geschaffen werden. Ich kann nur an einem Orte arbeiten, wo mir Vertrauen entgegengebracht wird. Das scheint mir heute hier zu fehlen. Soll ich bei Extrakonzerten überhaupt nicht angefragt werden, so bin ich nicht mehr der musikalische + künstlerische Berater des Vorstandes, als welcher ich vertraglich angestellt bin; ich wäre nur noch künstlerisch verantwortlich für die Sinfoniekonzerte + sonst für nichts. Schliesslich einigen sich Vorstand + Kapellmeister auf folgende Resolution:⁵⁵⁴ Der Tonhallevorstand hatte die Kompetenz, den grossen oder den kleinen Saal ohne vorherige Anhörung des Kapellmeisters für musikalische oder andere Veranstaltungen zu belegen oder zu vermieten. Eine solche Verwendung des grossen Saales soll an Vor- oder Nachtagen von Sinfoniekonzerten der Tonhallegesellschaft möglichst vermieden werden und nur ganz ausnahmsweise erfolgen, wenn keine andere Lösung möglich ist. Extrakonzerte der Tonhallegesellschaft, die der Mitwirkung des Orchesters nicht bedürfen, ordnet in dringenden Fällen der Tonhallevorstand von sich aus an unter Mitteilung an den Kapellmeister, Berücksichtigung der obigen Einschränkung und nachträglichen Ratifikationsvorbehalt durch die Konzertdirektion.⁵⁵⁵

Im Jahre 1930 fragte man sich, ob bei den Solisten im Programm wieder das Herkunftsland angegeben wird. Auch dafür musste Rücksprache mit Andreae gehalten werden.⁵⁵⁶

Im Jahr 1930 kaufte der Sängerverein Harmonie Zürich Anteilscheine der Tonhalle-Gesellschaft. Diese Tatsache brachte 1930 den Chor zur Ansicht, Vorschläge für Konzertprogramme einbringen zu können. Andreae reagierte, trotz seiner engen Bindung zum Chor, konsequent ablehnend und begründete, dass in Programmfragen der Konzerte in der Tonhalle ausschliesslich die Konzertdirektion verantwortlich sei:

Die Tonhalle wird keine Extrafeier für Haydn-Brahms veranstalten, sondern die Tonsetzer in ihren pop. Kzten. berücksichtigen. Der Gemischte Chor Zürich hat bereits bekannt gegeben, dass er 1932 die Schöpfung, 1933 das deutsche Requiem aufführen wird. Für Bach + Händel sind heute keine besonderen Feiern nötig, wie s. Zt. 1885. Für die Tonhalle kommen beide nicht in Frage, weil sie keine Orchesterwerke geschrieben haben. Sollte ein kleiner Chor irgendwie benötigt werden, so wäre es der

⁵⁵⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 21. März 1930, S. 119.

⁵⁵⁵ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 21. März 1930, S. 119.

⁵⁵⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 6. September 1930, S. 125.

*Häusermannchor, eventl. die Chambre XXIV⁵⁵⁷ des Männerchors Zürich. Die Neunte von Beethoven + andere in Frage kommende Werke werden vom Gem. Chor Zch. gesungen werden, der der Tonhalle durch Schenkung der Orgel nicht minder nahe steht. Übrigens wird die Harmonie kaum unter dem Sprechenden singen wollen. Der Vorstand ist mit diesen Ausführungen vollständig einverstanden.*⁵⁵⁸

Ausgehend von einer Idee Andreaes, plante man im August 1943 mit einem verstärkten Tonhalle-Orchester eine Serie von Sommerkonzerten von internationaler Ausstrahlung. Genau für die gleiche Zeit hatte der Schweizer Musikerverband die Anfrage an die Tonhalle-Gesellschaft gerichtet, für Veranstaltungen mit einem grossen „Schweizerorchester“ in Luzern das Orchester ihm zu überlassen. Der Ausschuss sprach sich aber für die Konzerte in Zürich aus, was vom Ausschussmitglied [R.] Leuzinger⁵⁵⁹ sehr bedauert wurde, da er die Idee eines Schweizerischen Orchesters für Festkonzerte in Luzern interessant gefunden hätte.⁵⁶⁰

Nachdem es bereits 1918 zu Differenzen zwischen dem Orchester und dem Kapellmeister des Stadttheaters, Robert F. Denzler gekommen war (der Grund war die Überlastung durch Proben und Aufführungen)⁵⁶¹, stellte derselbe fünfzehn Jahre später die Forderung⁵⁶², pro Saison vier bis sechs Sinfoniekonzerte in der Tonhalle dirigieren zu dürfen, was die Konzertdirektion ablehnte. Auch in der folgenden Sitzung vom 23. Januar 1934 verlangte Denzler erneut eine bindende Zusicherung, dass er jedes Jahr mindestens ein Konzert in der Tonhalle dirigieren könne, doch auch auf diese Forderung wollte die Kommission nicht eintreten.

⁵⁵⁷ Vgl. Nachlass im Stadtarchiv Zürich; Signatur: VII.150 und Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich. Die Chambre XXIV wurde am 8. Oktober 1893 gegründet. Die 19 Gründungsmitglieder gehörten einem Freundeskreis innerhalb des Männerchors Zürich an. Der Name rührt vom Zimmer 24 der Klingentalkaserne in Basel, in dem die zukünftigen Chambrianer anlässlich des 17. Eidgenössischen Sängerfests vom 6. bis 8. Juli 1893 untergebracht waren. Unter den Dirigenten Max Graf (1921-1954) und Willi Gohl (1954-1965) entwickelte sich die Chambre XXIV zu einem ca. 30köpfigen Elitechor, der sowohl eigene Konzerte gab wie auch zusammen mit dem Männerchor Zürich auftrat. Paul Müller-Zürich und Ernst Hess waren wie Othmar Schoeck Ehrenmitglieder der Chambre XXIV. Höhepunkte der Vereinsgeschichte waren die Verabschiedung General Guisans im Zürcher Rathaus (1945) und Winston Churchills Besuch in Zürich 1946. 1979 wurde die Auflösung beschlossen, am 28. November 1983 fand die letzte Sitzung statt.

⁵⁵⁸ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung vom 12. November 1930, S. 127.

⁵⁵⁹ Leuzinger war Präsident des Orchester-Vorstandes und somit als Vertreter des Orchesters bei der Sitzung anwesend.

⁵⁶⁰ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151 Sitzung des Ausschusses und des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft vom 23. September 1942.

⁵⁶¹ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Musik-Kommission vom 25. März 1918..

⁵⁶² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Sitzung der Konzertdirektion vom 11. Juli 1933.

Volkmar Andreae und die Tagebücher Thomas Manns

Der Name Volkmar Andreaes hat mit der Erwähnung in Thomas Manns *Doktor Faustus* auch Eingang in die Literatur gefunden⁵⁶³, wie auch der Name des langjährigen Konzertmeisters Willem De Boer. Thomas Schneider beurteilt dies folgendermassen:

*Ergänzend kommen jene berühmten Dirigenten und Interpreten hinzu, die im Roman namentlich erwähnt werden, wie Otto Klemperer, Volkmar Andreae, Ernest Ansermet, Pierre Monteux sowie Paul Sacher mit seinem Basler Kammerorchester. An jene hatte Thomas Mann wohl auch mitgedacht, als er in der Entstehung des Doktor Faustus über „die Einschwärzung lebender, schlechthin bei Namen genannter Personen unter die Figuren des Romans, von denen sie sich nun an Realität oder Irrealität nicht mehr unterscheiden“, schrieb.*⁵⁶⁴

Im weiteren Verlauf des Mannschen Romans wird neben Andreae beispielsweise auch das Ehepaar Reiff erwähnt, wie Schneider ausführt:

(...) gibt es im Doktor Faustus aber auch reale Zeitgenossen aus dem erweiterten Umfeld Thomas Manns, die unter ihrem eigenen Namen auftreten. (...) Dazu gehören im Doktor Faustus beispielsweise die Dirigenten Otto Klemperer und Bruno Walter, Volkmar Andreae und der Musikkritiker der Neuen Zürcher Zeitung, Dr. Willi Schuh. In diese Sphäre der konkreten historischen Wirklichkeit, vor deren Hintergrund die fiktive Realität des Romans sich entfaltet, gehören auch die Donaueschinger Festspiele für Neue Musik (...). Ebenso wurde die befreundete Familie Reiff in Zürich, bei der Thomas Mann seinen Helden logieren und Marie Godeau kennenlernen lässt, „sogar mit Namen im ‚Doktor Faustus‘ geschildert“, wie seine Frau Katia bestätigt; als sei dies eine Selbstverständlichkeit, fügt sie hinzu: „Es gehörte zur Technik des Romans, sich derartige Direktheiten ein paarmal zu erlauben.“ Ähnlich empfand Thomas Mann offenbar selbst, wie er am 14.12.1946 gegenüber seiner Tochter Elisabeth Borgese-Mann erläutert, denn „obnebin kommen schon alle Leute darin vor, z.T. mit Namensnennung, wie Reiffs in Zürich. Ganz einfach.“⁵⁶⁵

Im Nachlass von Thomas Mann finden sich zwar lediglich ein Telegramm und zwei Briefe, die auf eine Korrespondenz zwischen Andreae und Mann schliessen lassen. Hingegen bieten die Tagebücher des Schriftstellers einen kaum beachteten Einblick in das Zürcher Musikleben aus

⁵⁶³ Vgl. auch Sprecher (1992) und Vaget (2006).

⁵⁶⁴ Schneider (2004), S. 137.

⁵⁶⁵ Schneider (2004), S. 180.

der Sicht eines im Zürcher Exil lebenden Schriftstellers aus Deutschland. Da einige Stellen aus diesen Tagebüchern über Konzerte, die Andreae in der Tonhalle geleitet hatte, berichten, sollen auch diese Zeilen Eingang in die vorliegende Betrachtung von Andreaes Wirken finden.

Thomas Mann war am 3. Oktober 1933⁵⁶⁶ beim Ehepaar Reiff⁵⁶⁷ zu einer Soirée im Anschluss an ein Konzert mit Adolf Busch eingeladen, wo auch Andreae mit seiner Familie war. Man kam dabei unter anderem auch auf den „Hitler-Unfug“ zu sprechen:

Über die Dummheit des Knappertsbusch und den Wagner-Protest⁵⁶⁸. Andree [sic]: „Die Leute werden es eines Tages bereuen.“ Mann erwähnt einen jungen bulgarischen Pianisten. Souper, bei dem ich Adolf Busch gegenüber hatte, neben dem K[atja] sass. Ein ungewöhnlicher sympathischer Mensch, in strenger Opposition gegen den Hitler-Unfug, von Deutschland getrennt, dabei der „deutsche Geiger“, sehr wohlthuend und verwandt. Busch tat seine Verachtung gegenüber Strauss und Pfitzner kund.⁵⁶⁹ Ergebnisreiche Besprechung K.'s mit Busch und Andrä, betreffend Bibi's⁵⁷⁰ geigerische Ausbildung. Der Direktor wird ihn mehrfach prüfen und eventuell dem Konzertmeister seines Orchesters als Schüler zuweisen. Man wird Konservatoriumsausbildung mit dem Besuch eines freien Gymnasiums verbinden, das auch Medi⁵⁷¹ besuchen kann. Die Vorzüge Zürichs, die uns eigentlich hergeführt, treten hier hervor.⁵⁷²

Und nur wenige Tage später⁵⁷³ notierte Thomas Mann in seinem Tagebuch:

Es ist mir eine Freude und Genugtuung, dass Andrä den Bibi entschieden begabt gefunden u. ihm eine gute Zukunft prophezeit hat, wenn er Fleiss u. Energie bezeigt. Es gäbe gar nicht viele gute Geiger. Dass er ihn sofort dem Konzertmeister De Boer, dem ersten Lehrer der Stadt, zugeteilt hat, ist ein Beweise der Aufrichtigkeit seiner guten Meinung. Der Junge wird auch das Klavier erlernen und auf der Akademie ein regelrechtes, auch theoretisches Musikstudium treiben, ausserdem um seiner allgemeineren Bildung willen das Freie Gymnasium besuchen. Wir wollen nur hoffen, dass diese Ausbildung nicht zu sehr ins Geld läuft.

⁵⁶⁶ Thomas Mann: *Tagebücher 1933-1934*, S. Fischer 1977.

⁵⁶⁷ Vgl. Biografie Lily Reiff-Sertorius.

⁵⁶⁸ Sowohl Richard Strauss wie auch Hans Knappertsbusch unterzeichneten, wie Pfitzner übrigens auch, den Münchner Wagner-Protest.

⁵⁶⁹ Thomas Mann: *Tagebücher 1933-1934*, S. Fischer 1977.

⁵⁷⁰ Michael Mann (1919-1977).

⁵⁷¹ Elisabeth Mann (1918-2002).

⁵⁷² Thomas Mann: *Tagebücher 1933-1934*, S. Fischer 1977, S. 209-210.

⁵⁷³ Freitag den 6. Oktober 1933.

Ein weiterer Eintrag⁵⁷⁴ bezieht sich auf ein Konzert in der Tonhalle mit dem Dirigenten Fritz Busch. Anschliessend gab es wieder einen Empfang beim Ehepaar Reiff:

Vor acht fuhren wir mit den Kindern zur Tonhalle: Es war Fritz Busch-Konzert, die 2. Symphonie von B. [Beethoven], das Klavierkonzert, gespielt von Serkin⁵⁷⁵, dann die Boecklin-Suite von Reger. Nach Schluss stark besuchte Soiree bei Reiffs. Ich sass am Tische mit Busch, den Andreaes, dem deutschen Generalkonsul, Frau Rieser und Erika. Es gab reiche Verpflegung, und später hatte ich eine längere Unterhaltung mit dem gutmütigen Generalmusikdirektor, war aber müde, nervös und gelangweilt. Wieder wurde es sehr spät.

Über die Bemühungen Andreaes um Thomas Manns Einbürgerung in der Schweiz lesen wir im Tagebuch von 1934:

In diesen Tagen beschäftigt sich Musikdirektor Andreaä, ein guter Mann, mit der Frage meiner Einbürgerung in der Schweiz. Er berichtete gestern, telefonisch über einen Besuch beim Stadtpräsidenten, dem er meinen Fall zusammen mit dem von Fritz Busch vorgetragen. Vorderhand besteht nur Aussicht, das Bürgerrecht binnen 2 Jahren zu erwerben.⁵⁷⁶

Und im Februar⁵⁷⁷ desselben Jahres schreibt Mann in Bern in sein Tagebuch:

K. schickte den Brief von Andreaä, worin er mitteilt, dass die Schweizer Einbürgerung nach dem Gesetz nicht beschleunigt werden kann. Meinetwegen. Es ist nun ein neuer Versuch zur Verlängerung meines Passes zu machen. (...) Schrieb an Andreae und nach Burgdorf.

Eine wirklich enge Beziehung der Männer bestand nicht, aber Thomas Mann schien doch so freundschaftlich mit Andreae verbunden zu sein, dass er persönlich dem Dirigenten zum Tode dessen Mutter kondolierte.⁵⁷⁸ Irritierend mag dagegen der folgende Eintrag vom 1. Oktober 1934 wirken, weil Mann dort beschreibt, dass sie zwar wegen Adolf Busch in die Tonhalle gingen, den Hauptauftritt von Andreae aber ausgelassen haben:

⁵⁷⁴ 19. Dezember 1933.

⁵⁷⁵ Rudolf Serkin war ständiger Partner von Adolf Busch, der später sein Schwiegervater wurde. Zusammen mit Adolf und Hermann Busch bildeten sie das Busch-Serkin-Trio.

⁵⁷⁶ 14. Januar 1934.

⁵⁷⁷ Bern, 3. Februar 1934. Mann befand sich im Hotel Bellevue. Vgl. dazu auch die anderen Briefe.

⁵⁷⁸ 27. August 1934.

Wir fuhren mit Golo und Bibi zur Tonhalle, wo A. Busch, aus Anlass seines 25jährigen Künstler-Jubiläums besonders gefeiert, das Beethoven Violin-Konzert spielte. Wir sassen auf unseren gewohnten Balconplätzen, die akustisch höchst günstig sind, und hatten grossen Genuss an der Leonoren-Ouvertüre wie an dem Konzert. Auf dem Weg zum Künstlerzimmer Begegnung mit Frau von der Leyen, die „zur Erholung“ hier ist. Da man solche in Deutschland nicht finde. K. hat die Frau sehr kalt behandelt, während ich mir nichts dachte und mich freundlich erkundigte, auch nach dem Esel von Mann, der ein „Wegbereiter“, heute aber auch wahrscheinlich nicht froh ist. – Begrüssung durch Busch, seiner Frau und Andreae. Die Pastorale schenkten wir uns und fuhren zum Abendessen nach Hause, da wir morgen früh aufstehen müssen.

Ein anderer Eintrag⁵⁷⁹ im Tagebuch geht zwar ausnahmsweise auf den Komponisten Andreae ein, ist aber nicht besonders schmeichelhaft:

Nach dem Abendessen moderne Musik aus der Tonhalle. Ein Viola-Konzert von Hindemith hatte demonstrativen Beifall. Chinesische Gesänge von Andreae mit kundiger Orchesterbehandlung, pittoresk, aber unpersönlich. (...)

Die Tagebücher schildern manchmal auch den normalen Konzertbetrieb und erlauben im wahrsten Sinne einen Blick in die Tonhalle des Jahres 1935 aus der Sicht von Thomas Mann. Es handelte sich dabei um das Konzert zum 50. Geburtstag von Willem De Boer, der gleichzeitig der Lehrer von Thomas Manns Sohn Michael war. Bei diesem Konzert lernten sich wahrscheinlich auch Thomas Mann und Othmar Schoeck, dessen *Konzert (Quasi una Fantasia)* B-Dur op. 21 an diesem Abend gespielt wurde, kennen⁵⁸⁰:

Abends mit K., ihrem Vater und den Kindern in die Tonhalle zum Geburtstagskonzert von Bibis Lehrer De Boer, Beethoven, Schoeck, (der anwesend) und Andreae. Balkon-Sitze. War anfangs etwas unwohl. (...) Beim Hinabgehen von unseren Plätzen auf die Kinder im Saal fiel mir auf, was für ein schöner Junge Bibi geworden ist, und ich sagte es K.. Warmer Bericht der N.Z.Z. über die gestrige Veranstaltung. Scharfe Rede des Papstes bei einem Pilgerempfang gegen den deutsch-beidnischen Unfug.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ 11. Dezember 1934.

⁵⁸⁰ Walton (1994), S. 213.

⁵⁸¹ Thomas Mann: *Tagebücher 1935-1936*, S. Fischer 1978, 7. Mai 1935.

Als im Januar 1936 das *Violinkonzert* op. 32 von Andreae in der Tonhalle gespielt wurde, war auch Thomas Mann mit der Familie im Publikum und notierte folgende Zeilen:

Abends mit den Kindern in der Tonhalle, wo Busch ein unterhaltendes Violin-Konzert von Andreae spielte. Schöne Symphonie von Schumann. Freischütz-Ouvertüre. Zur Empörung des Publikums Störung durch einen pfeifenden Burschen, der hinausbugsiert wurde. Umstritten, gegen wen sich der Unfug gerichtet; wahrscheinlich doch gegen Busch, obgleich Andreae es auf sich nehmen wollte. – Bei ihnen im Künstlerzimmer. Mit Busch und De Boer über Bibi.⁵⁸²

Immer wieder erscheinen Hinweise auf die Empfänge beim Ehepaar Reiff, wo auch der Dirigent Bruno Walter regelmässig zu Gast war und sogar dessen Geburtstag gefeiert wurde:

Abends Bruno Walter-Konzert. Dicht besetzter Saal. Mozart-Symphonie, Siegfried-Idyll und Eroica [sic]. Höchst fesselnder und genussreicher Abend. Nachher Soirée bei Reiffs. Reden Andreae's und Walters. 81. Geburtstag des Gastgebers.⁵⁸³

Im Oktober 1937 findet sich auch eine positive Beurteilung von Volkmar Andreaes Dirigierstil:

Hatte mit Vorarbeiten zur „Demokratie“ begonnen, als Oprecht anrief und mir den Antrag des Stadttheaters übermittelte, Mitte November einen einleitenden Vortrag zur Gesamt-Aufführung des „Rings der Nibelungen“ zu halten. Ich war bedenkelijk, aber um Deutschlands, um Zürichs willen, auch wegen des Gegenstandes, ist mir die Einladung, gegen die es keine Opposition gegeben haben soll, interessant und wichtig, und ich werde wohl annehmen.⁵⁸⁴ (...) Abends mit K. und Golo in die Tonhalle: 4. Symphonie Brahms, Beethoven-Konzert (Adolf Busch) und Meistersinger-Vorspiel. (...) Vortreffliches Spiel Busch. Andreae machte das Vorspiel sehr gut und kraftvoll.⁵⁸⁵

Der Eintrag vom 23. November 1937 berichtet von einem erfolgreichen Konzert von Bruno Walter in der Tonhalle. Beim anschliessenden Essen war auch Volkmar Andreae anwesend:

Walter-Konzert: Mozart und Bruckner VII. Symphonie. Starker Eindruck. Grosser Erfolg des Dirigenten. Souper bei Reiffs mit Andreae, Fr. Schwarzwald, der Duhan und Walters. 1 Uhr.

⁵⁸² 28. Januar 1936.

⁵⁸³ Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, S. Fischer 1980, 16. März 1937.

⁵⁸⁴ Den Vortrag hielt Mann am 16. November 1937 in der Aula der Universität Zürich.

⁵⁸⁵ 26. Oktober 1937.

Die bislang nicht beachteten Tagebucheinträge erweitern den Blick auf Andreaes Wirken in Zürich. Thomas Mann äussert sich absolut authentisch in seinen Tagebüchern und beobachtete wohl auch Zürich und seine Musikszene aus einem objektiven Blickwinkel.

Volkmar Andreae und Anton Bruckner

Die besondere Beziehung von Volkmar Andreae zu Anton Bruckners Musik wurde schon mehrfach angesprochen, an dieser Stelle soll dieses Verhältnis vertiefend betrachtet werden, zunächst einmal anhand der vielen würdigenden Worte und Auszeichnungen, die Andreae für seine Verdienste um Bruckners Musik erhalten hatte, die vielleicht sogar *den* Hauptpfeiler in seinem dirigentischen Wirken darstellt. 1946 zeichnete man den Schweizer Dirigenten in Linz für die unter „seiner unübertrefflichen Stabführung erfolgten glanzvollen Wiedergaben von Anton Bruckners V. Symphonie in Linz am 27. Juli 1946 und der VII. Symphonie in St. Florian am 28. Juli 1946 durch die Wiener Philharmoniker“ aus. Eine weitere Auszeichnung bekam er am 9. Februar 1950 von der Ortsgruppe Steyr des Brucknerbundes für Oberösterreich für die Aufführung der VIII. Symphonie von Bruckner.

*In dankbarer Würdigung seines hochherzigen Wirkens beim ersten Brucknerhaus-Festkonzert wird hiermit dem genialen Interpreten der Musik Anton Bruckners Herrn Dr. Volkmar Andreae die Einreihung unter die Gründer des Brucknerhauses urkundlich bestätigt.*⁵⁸⁶

1950 zeichnete ihn die österreichische Stadt Wels für die Aufführung der *Sinfonie* Nr. 9 mit dem Salzburger Mozarteum Orchester aus, die er am 6. Februar 1950 leitete. Der Musikverein für die Steiermark in Graz entschied sich, Andreae am 26. Juni 1956 „in Würdigung seiner Verdienste um die österreichische Musik und Österreichs Musikleben sowie seines dem Musikverein für die Steiermark stets entgegengebrachten besonderen Verständnisses und der treuen Hilfe“ die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen.⁵⁸⁷ Am 30. Juni 1957 wurde ihm vom österreichischen Bundespräsidenten Adolf Schärf die „Auszeichnung von Verdiensten um die Demokratie Österreich“ verliehen.⁵⁸⁸ Am 4. Juli 1959 bekam Andreae das goldene Ehrenzeichen des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters⁵⁸⁹, und man ernannte ihn zum Ehrenmitglied der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

1925 wurde Volkmar Andreae als erstem Künstler überhaupt der Brucknerring der Wiener Symphoniker verliehen. Das Orchester verleiht bis heute diese höchste Auszeichnung an Orchestermmitglieder, die entweder mehr als 25 Jahre dem Orchester verbunden sind, oder

⁵⁸⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 4, 16. März 1950.

⁵⁸⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 4.

⁵⁸⁸ Giegling (1959), S. 15.

⁵⁸⁹ Vgl. auch Szmolyan (1974).

verdienten Persönlichkeiten aus Politik und Kultur. Die Idee dazu stammte vom ehemaligen Solocellisten der Symphoniker, Lucian Horowitz.

Auch in der italienischen Bruckner-Rezeption⁵⁹⁰ spielte Andreae eine wichtige Rolle, denn er dirigierte im April 1947 die *Sinfonie* Nr. 4 im Teatro Argentina von Rom, was, abgesehen von einem Dirigat des *Te Deums* in Turin und Rom unter Carl Schuricht, einen damals ersten abgeschlossenen Höhepunkt mit Bruckners Werken in Italien darstellte.

Anton Bruckners Werke in Zürich

Es wurde bereits kurz auf die Bruckner-Pflege in Zürich eingegangen, diese soll hier noch detaillierter betrachtet werden.

Neben Franz Wüllner war vermutlich auch Siegmund von Hausegger massgeblich an der Bruckner-Begeisterung von Andreae beteiligt. Hausegger war seit 1899, nach Anstellungen in Frankfurt, Hamburg und Berlin, als Dirigent in München tätig (wo er mit Bruckners *Sinfonie* Nr. 8 debütierte) sowie seit 1920 Direktor der Akademie der Tonkunst in München. Er wurde Ehrenmitglied der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und gründete 1929 eine Ortsgruppe in München und setzte sich vehement für die Berücksichtigung der „Originalfassungen“ ein. Am 2. April 1932 dirigierte er in München die Originalfassung der *Sinfonie* Nr. 9, im Oktober 1935 jene der *Sinfonie* Nr. 5.

Am 8. Februar 1938 dirigierte Andreae auch im Rahmen eines Extrakonzertes die Neuausgabe der *Sinfonie* Nr. 5 von Bruckner. Im selben Jahr gab es ein deutsches Brucknerfest in Mannheim, wo Andreae die *Sinfonien* Nr. 1 und Nr. 6 dirigierte, das ihm, wie der Dirigent Eugen Jochum berichtete, „prachtvoll“⁵⁹¹ gelungen ist, und dieser sich darüber freute, dass sie sich beide künstlerisch offensichtlich gut verstehen.

Im Jahre 1938 kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Dirigenten René Matthes und Volkmar Andreae. Matthes wollte die „Urfassung“ der *Sinfonie* Nr. 4 von Bruckner spielen, doch Andreae hatte aus finanziellen Gründen abgelehnt, das neue Material zu beschaffen. Matthes war nur noch bereit, die „Urfassung“ zu dirigieren. Er bezeichnete es als Dilemma, der Urfassung zuzustimmen, aber die alte Fassung spielen zu müssen. Deshalb schlug er vor, das Material selbst

⁵⁹⁰ Martinotti (1975), S. 218.

⁵⁹¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Jochum an Andreae, 13.5.1938.

zu beschaffen und so die Schweizer Erstaufführung der Urfassung der Sinfonie doch noch dirigieren zu können.⁵⁹² Einen Tag später schrieb Andreae dezidiert an den Tonhalle-Vorstand, die frühere Fassung der *Sinfonie* Nr. 4 sei besser, und er würde riskieren, „als Schafskopf angesehen zu werden“. Er gestand dann Matthes zu, die *Sinfonie* Nr. 4 machen zu dürfen unter der Bedingung, dass für die Tonhalle-Gesellschaft keine Kosten entstehen, dass in den alten Stimmen nichts eingetragen werden darf (denn Matthes schlug unter anderem auch vor, die Änderungen der Urfassung ins alte Stimmenmaterial zu übertragen) und dass auch keine weiteren Proben angesetzt werden dürften.⁵⁹³ Aus einem Schreiben vom 14. Januar 1944 von der Tonhalle-Gesellschaft an den Präsidenten der Allgemeinen Musikgesellschaft, Prof. Dr. Max Fehr, geht hervor, dass sich die Tonhalle-Gesellschaft letztlich doch entschieden hatte, das Material für die Urfassung der *Sinfonie* Nr. 4 von Bruckner noch zu beschaffen.⁵⁹⁴

Das Brucknerfest 1936 in Zürich

Die Aufführung von drei Sätzen aus Bruckners *Sinfonie* Nr. 7 am 21. November 1896 in Luzern unter der Leitung von Peter Fassbaender markiert den zaghaften Anfang von Bruckner-Aufführungen in der Schweiz. Im Januar und März 1903 führte der Häusermannsche Privatchor (unter der Leitung des Gründers Hans Häusermann) Bruckners *Locus iste* und *Virga Jesse* auf. Im selben Jahr (am 21. März 1903) erklang unter Richard Strauss' Leitung und mit dem Berliner Tonkünstlerorchester die *Sinfonie* Nr. 3 und somit die erste vollständige Sinfonie von Anton Bruckner in der Schweiz.⁵⁹⁵ In Zürich etablierte sich in der Folgezeit ausschliesslich Volkmar Andreae als Bruckner-Dirigent, dessen Verdienst es auch war, das erste Bruckner-Fest in der Schweiz im Jahre 1936 in Zürich stattfinden zu lassen, weitere folgten in Basel (1952) und Bern (1955); in Basel waren die Dirigenten Hermann Suter und Hans Münch, in Bern Fritz Brun und Eugen Papst und in St. Gallen Othmar Schoeck. Auf dem Gebiete der Vokalmusik machte sich zunächst Johannes Fuchs in Zürich verdient. Im Jahresbericht der Tonhalle-Gesellschaft von 1924/25 wird von der „ungewöhnlich warmen Aufnahme“⁵⁹⁶ von Anton Bruckners *Sinfonie* Nr. 7 berichtet. Und im Jahresbericht der Tonhalle-Gesellschaft der Spielzeit 1928/28 hiess es einige Jahre später:

⁵⁹² René Matthes an die Tonhalle-Gesellschaft, 2. September 1938.

⁵⁹³ Volkmar Andreae an den Tonhalle-Vorstand, 3. September 1938.

⁵⁹⁴ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Schachtel 4.

⁵⁹⁵ Harten (1996), S. 362.

⁵⁹⁶ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft, Geschäftsjahr 1924, S. 25.

Mit den Programmen der fünf populären Sinfoniekonzerte wurde eine künstlerische Aufgabe zu Ende geführt, die schon in den Abonnementskonzerten, in einem Volkskonzerte und in dem Konzerte zu Gunsten der Winterzuzüger des Orchesters begonnen worden war: die zyklische Aufführung sämtlicher Sinfonien Anton Bruckners. Erfreulich grosses Interesse wurde dieser Veranstaltung entgegengebracht. In aussergewöhnlichen Beifallsbezeugungen an Dr. Andreae und das Orchester kam der Dank einer von mal zu Mal grösseren Zuhörerschaft zum Ausdruck.⁵⁹⁷

Am 19. Februar 1936 dirigierte Fritz Brun in Winterthur die Schweizer Erstaufführung der *Sinfonie* Nr. 6 in der „Originalfassung“. Am 15. April desselben Jahres gastierte Andreae im Wiener Konzertverein mit der *Sinfonie* Nr. 9 und feierte damit einen grossen Erfolg. Dies waren sozusagen die Nebenerscheinungen zum Bruckner-Fest von 1936. Nach Zürich fanden die nächsten Brucknerfeste in Linz (Oberösterreichisches Brucknerfest vom 18. bis 11. Juli 1936) und Wien (7. Brucknerfest der IBG vom 7. bis 15. Oktober 1936) statt. Dasselbe Jahr brachte aber auch zahlreiche literarische Neuerscheinungen zu Bruckner auf den Markt, so die grosse Brucknerbiografie von August Göllerich und Max Auer, und die *Zeitschrift für Musik* (Heft V, Mai 1936) widmete sich den Fragen der „Originalfassungen“.

Das Brucknerfest in Zürich fand vom 20. bis 28. Juni 1936 statt und wurde von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (die von Max Auer präsiert wurde) in Zusammenarbeit mit der Tonhalle-Gesellschaft Zürich veranstaltet. Auer schrieb im Vorwort zum Festbuch, warum Zürich der richtige Austragungsort war, erläuterte er doch auch den Zusammenhang mit Bruckners Aufenthalt in der Schweiz⁵⁹⁸ im Jahre 1880, als der Komponist im Sommer von den Passionsspielen Oberammergau über München in die Schweiz kam:

Welches Volk wäre für das Urwüchsig-Naturhafte der Brucknerschen Kunst mehr aufnahmefähig als das freie, bodenständige der Schweiz. (...) Die einzigartige Bedeutung des Festes liegt darin, dass hier zum erstenmal vier der Symphonien in der erst im vierten Jahrzehnt nach des Meisters Tode ans Tageslicht gekommenen handschriftlichen Fassung ihres Schöpfers zur Darbietung gelangen, in jenen Originalfassungen also, die ihre ihnen seinerzeit abgesprochene Lebensfähigkeit in bereits stattgehabten Uraufführungen auf das glänzendste erwiesen haben. Dieser Umstand allein müsste das Züricher Fest zum Sammelpunkt von Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Kunstfreunden aus aller Welt machen.

⁵⁹⁷ Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft, Geschäftsjahr 1927, S. 28.

⁵⁹⁸ Brucknerfest Zürich vom 20. - 28. Juni 1936. Fest- und Programmbruch, Zürich 1936, 22.

So erscheint das VI. internationale Brucknerfest in Zürich als eine kaum noch zu überbietende Feier des am 11. Oktober sich jährenden 40. Todestages des Meisters.⁵⁹⁹

Die Absicht hinter diesen Bruckner-Festen bestand ja darin, ein so genanntes „wanderndes Bruckner-Bayreuth“⁶⁰⁰ zu etablieren, und Auer sah für Zürich vor, das Fest in Anlage und Durchführung mustergültig zu gestalten. Mit Auer blieb Andreae auch nach dem gelungenen Fest in Kontakt, wie ein Schreiben des Autors der Brucknermonographie, Pater Altmann Kellner, aus dem Jahre 1941 belegt. Einmal mehr wird Andreaes Bedeutung deutlich, wenn der Autor dem Dirigenten über Details seiner Arbeit berichtet.⁶⁰¹ Oberleiter der musikalischen Darbietung in Zürich war selbstverständlich Volkmar Andreae, den Auer als hoch verdienten Dirigenten der Brucknerpflege in der Schweiz bezeichnete. Die weiteren Dirigenten waren, neben lokalen Persönlichkeiten, Peter Raabe, Siegmund von Hausegger und Ludwig Berberich.

Andreae kümmerte sich im Vorfeld dieses Grossanlasses auch persönlich um praktische Dinge. So schrieb von Hausegger im Juni 1936 an Andreae, er möge dafür sorgen, dass das Orchester bei seinen Konzerten „gewöhnlich“ aufgestellt werde, also mit den ersten Geigen links, den zweiten rechts.⁶⁰² Nach dem Fest meldete sich von Hausegger gleich nochmals und dankte Andreae für die „herrliche Leistung Deines prachtvollen Orchesters“⁶⁰³, von Hausegger dirigierte in Zürich die *Sinfonien* Nr. 5 und Nr. 6. Er schrieb im Vorfeld an Andreae, dass er beabsichtige, beide Sinfonien „getreu nach dem Originaltext (...) mit einigen notwendigen Ergänzungen der Vortragszeichen“⁶⁰⁴ zu leiten. Lediglich beim Schlusschoral der *Sinfonie* Nr. 5 würde er nicht die Originalfassung dirigieren – eine äusserst freizügige Behandlung mit den „Orginalfassungen“ also:

(...) Nur der Schlusschoral der 5. kann in der Orginalfassung nicht bleiben. Ich habe schon in der Hamburger Aufführung die 1. Trompete vom 3. Takt an in die höhere Oktave verlegt und die Zwischentakete der Hörner uminstrumentiert, da es ausgeschlossen ist, dass man - der Orginalfassung folgend – sie hörbar machen kann. Trotzdem bin ich zur Überzeugung gekommen, dass eine gesteigerte klangliche Hervorhebung unerlässlich ist, die mit dem schon durch das Vorhergehende ermüdeten Blechorchester nicht möglich ist. Ich möchte nun nicht die Schalk'sche Fassung benutzen, weil diese in den

⁵⁹⁹ Brucknerfest Zürich vom 20. - 28. Juni 1936. Fest- und Programmbruch, Zürich 1936.

⁶⁰⁰ Brucknerfest Zürich vom 20. - 28. Juni 1936. Fest- und Programmbruch, Zürich 1936.

⁶⁰¹ Engeler (1986), S. 353.

⁶⁰² Engeler (1986), S. 340.

⁶⁰³ Engeler (1986), S. 340.

⁶⁰⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: von Hausegger an Andreae, 15.5.1936.

Orchestersatz fremde Elemente bringt. Anders liegt es aber, wenn der Choral vom verdoppelten Blech gespielt wird, sodass also von seinem Eintritt ab noch 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen und Bass – Tuba hinzutreten, welche den Notentext der Original-Partitur mit den von mir für Hamburg vorgenommenen Änderungen verdoppelt spielen. Bist Du damit einverstanden? (...)
*Ich bin mir voll bewusst, damit von der Originalfassung etwas abzuweichen, allein mir scheint, dass eine Aufführung, die nicht ausschliesslich vor Fachleuten, sondern vor grossem Publikum stattfindet, nicht von philologisch – historischem Standpunkt, sondern vom künstlerischen bestimmt sein muss, dass es sich mithin in erster Linie um den Geist des Werkes handelt. (...)*⁶⁰⁵

Nach dem Bruckner-Fest zeigte sich von Hausegger höchst erfreut über die Leistungen des Tonhalle-Orchesters:

*(...) Es war erstaunlich, mit welchem Verständnis und mit welcher Unermüdlichkeit das Orchester auf alle meine Intentionen eingegangen ist. Noch immer tönt in mir der schöne, warme Klang seines Spiels nach. Selten hatte ich das Gefühl eines innerlichen Zusammenhangs und Zusammengehens wie mit Deinen Herren.*⁶⁰⁶

Auch der Dirigent Peter Raabe äusserte sich beeindruckt von der Leistung des Tonhalle-Orchesters:

*Ihr ausgezeichnetes Orchester hat mir grossen Eindruck gemacht. Man kann mit ihm so aus der Fülle musizieren. Und das tut gut; besonders bei Bruckner.*⁶⁰⁷

Das Eröffnungskonzert am 20. Juni bestritt Andreae mit dem Gemischten Chor Zürich, dem Tonhalle-Orchester und vier Gesangssolisten (Elsa Scherz-Meister, Nina Nüesch, Erwin Bauer und Felix Loeffel). Nach dem *150. Psalm* für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester wurde die *Grosse Messe in f-Moll* für Soli, gemischten Chor und Orchester gespielt. Am 21. Juni kam es zu einem Pontifikalamt in der Zürcher Liebfrauenkirche, wo die *d-Moll-Messe* gespielt wurde. Hier spielte das Radioorchester unter der Leitung von Hermann Odermatt. Am gleichen Abend fand die Festversammlung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft statt, wo von Friedrich Klose das *Präludium und Fuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und Bläser* und anschliessend das *Te deum* von Bruckner gespielt wurden.

⁶⁰⁵ Vgl. dazu Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 908, 909, 910 (15., 29. Mai und 3. Juni 1936).

Hausegger sandte später den abgeschriebenen Schlusschoral an Andreae.

⁶⁰⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 912 (6. September 1936).

⁶⁰⁷ Engeler (1986), S. 379. Brief vom 28. Juni 1936.

ub.⁶⁰⁸ Die am Sonntagabend in die Tonhalle einberufene Festversammlung der Internationalen Brucknergesellschaft vermochte auf das musikalische Zürich nicht eben eine starke Anziehung auszuüben. Scheute man vielleicht die Häufung offizieller Reden, durch die die Musik des gefeierten Meisters auf einen verhältnismässig bescheidenen Platz verwiesen wurde? Soweit die Reden der offiziellen Vertreter der Brucknergesellschaft, der Tonhallegesellschaft, der Regierung und des Stadtrats von Zürich sowie des Bruckners-Stifts St. Florian in Frage kommen, war die Befürchtung unbegründet. Sowohl Prof. Max Auer, der die Festversammlung auf sympathische Weise begrüßte, als Dr. Karl Escher, der einen Brief des an der persönlichen Teilname verbinderten Ehrenkomiteepräsidenten Bundesrat Etter verlas, als auch der St. Florianer Stiftsprobst Dr. Vincenz Hartl befreisigten sich vorbildlicher Kürze. (...) Den Löwenanteil des Abends beanspruchte der eigentliche Festredner, Rudolf Holzer aus Wien, der vom Menschen Bruckner, von den entscheidenden Natur- und Kunsteindrücken, wie sie die oberösterreichische Landschaft und das Stift St. Florian dem jungen Bruckner darboten, und weiterhin vom Duldetum des „bäurischen Parsifal“ in etwas weitschweifender Weise erzählte. (...) - dieser Gedanke wäre vielleicht fruchtbarer geworden, wenn sich der Redner nicht in eine überflüssige, die Ueberlegenheit der Geschichtsbetrachtung vermissenlassende Anprangerung der bekannten und bedauerlichen Fehlurteile eines Hanslick, Bülow und Brahms verloren hätte. Trotz manchen seinen Einzelzügen vermochte die Rede das Interesse der ermüdeten Hörer nicht bis zum Schluss wachzubalten. (...)⁶⁰⁹

Am 22. Juni führte man die Vorstandssitzung der Internationalen Brucknergesellschaft (IGB) in den Räumlichkeiten der Tonhalle durch, abends wurde das Programm vom 20. Juni wiederholt. Am nächsten Tag wurde die Jahreshauptversammlung und Mitgliederversammlung der IGB im Zürcher Konservatorium durchgeführt, am Abend gab es ein Konzert mit der *Sinfonien* Nr. 5 und Nr. 6 unter der Leitung Siegmund von Hauseggers. Am 25. Juni dirigierte Hermann Dubs drei Motetten mit dem Häusermannschen Privatchor, nach der Pause dirigierte Andreae die *Sinfonie* Nr. 8 mit dem Tonhalle-Orchester.

E.I. (...) Aus gleich glücklicher Disposition heraus, wie vor fünf Jahren bei seinem Dirigenten-Jubiläum, gestaltete Dr. Volkmar Andreae, der Stütze der Partitur diesmal ganz entratend, mit den Künstlern seines Orchesters das erhabene Werk⁶¹⁰ und blieb sich selbst in der Dauer der einzelnen Sätze völlig tren. (...) Eine verdiente, rauschende Ovation wurde ihm und seinem aufopferungsbereiten Orchester von seiten der ergriffenen Zuhörerschaft zuteil. Auch Dr. Andreae schien in seiner Wiedergabe mehr Gewicht auf bestimmenden, keineswegs aber bloss dominierenden Klang der Blechbläser zu legen. Er schob damit das

⁶⁰⁸ Das Kürzel von Willi Schuh bei der *Neuen Zürcher Zeitung*.

⁶⁰⁹ *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe) vom 23. Juni 1936, Internationales Bruckner-Fest in Zürich

⁶¹⁰ Anton Bruckners *Sinfonie* Nr. 8.

Schwergewicht dieser Musik an den richtigen Platz in einer Partitur, die, ob von Bruckner später so gewollt oder von anderer Seite beeinflusst, klanglich in stärkerem Gegensatz zur Originalsprache der ‚Fünften‘ steht. In welchem Masse auch die Musik der ‚Achten‘ von einem dem Meister aufgedrängten Zeitfirnis überzogen ist, diese wichtige, mit der Aufdeckung der Originalpartituren in Diskussion geratene Frage kann die Originalfassungs-Aufführung der ‚neunten‘ in unserem mehr und mehr denkwürdigen Bruckner-Festes vielleicht beantworten.⁶¹¹

Peter Raabe dirigierte im Konzert vom 26. Juni die *Sinfonien* Nr. 1 und Nr. 9. Am 28. Juni wurde ein weiteres Hochamt im Stift Einsiedeln durchgeführt, dort wurden die *e-Moll-Messe* und andere Chorwerke gespielt. Über das Schlusskonzert war in der Presse Folgendes zu lesen:

-uh. (...) Das Bruckner-Fest ist zu Ende. Es hat den Zögernden und Lauen die sekuläre Bedeutung des Meisters von St. Florian auf die eindringlichste Weise dargetan und selbst denen, die in Bruckner längst den gewaltigsten Genius der Musik seit Beethoven und Wagner verehrten, eine ungeahnte Bereicherung und Vertiefung ihres Bruckner Bildes gebracht. So hat denn die Festwoche, die im rein künstlerischen Sinne ein ganz grosser Erfolg war, ihren Zweck voll zu erfüllen vermocht.⁶¹²

Überhaupt berichtete die Presse sehr ausführlich über dieses Bruckner-Fest an der Limmat:

E.I. (...) Auch das nächste Werke des Programmes war für Zürich nicht neu, hörten wir den ‚Psalm‘ im Winterkonzert 1931 des Gemischten Chors, so die darauffolgende f-Moll-Messe am Karfreitag 1929. (...) Nicht in der Herausarbeitung der grossen dynamischen Momente des Werkes lag die Stärke der Aufführung durch unseren Gemischten Chor Zürich und unser vielbeschäftigtes Tonhalleorchester, so eindrucksvoll sie auch gelangen, sondern in der durch den Leiter, Dr. Volkmar Andreae, geförderten technischen und geistigen Beherrschung, die jederzeit erlaubte, den feinsten Regungen dieser Musik und auch ihrer engverzweigten Struktur nachzugehen. Dadurch wurden Partien starrer Grösse wundersam ausdrucksbelebten Episoden gegenübergestellt. Je mehr die Messe in ihrem Verlauf fortschritt, umso gelöster wurde sie vom Dogmatischen, umso unmittelbarer sprach ihr rührend und göttlich bewegtes Menschliche an, spann die Hörer in seine Musik ein. (...) ⁶¹³

Die *Neue Zürcher Zeitung* druckte in der Morgenausgabe vom 26. Juni 1936 „aus der epochalen Bruckner-Monographie (1925) von Ernst Kurth (Bern) (...) mit der freundlichen Erlaubnis des

⁶¹¹ *Neue Zürcher Zeitung* (Zweite Sonntagsausgabe) vom 28. Juni 1936, Internationales Bruckner-Fest in Zürich

⁶¹² *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe) vom 30. Juni 1936, Internationales Bruckner-Fest in Zürich, Ausklang in Einsiedeln

⁶¹³ *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe) vom 22. Juni 1936, Internationales Bruckner-Fest in Zürich

Autors einige Kernsätze (...), die von der Persönlichkeit des Meisters von St. Florian handeln.“ Damit soll auch auf die Rahmenveranstaltungen hingewiesen werden, die unter anderem Vorträge zum Stand der zeitgenössischen Bruckner-Forschung beinhalteten. Am 6. Mai hielt Antoine-Elisée Cherbuliez fünf Vorträge zum Thema „Leben und Werke von Anton Bruckner“ an der Zürcher Volkshochschule. Am 4. Juni sprach Peter Grunsky aus Stuttgart zu „Fragen der Brucknerauffassung“ und am 17. Juni hielt Fritz Grüninger einen Vortrag zum Thema „Bruckners Weltgeltung“, darauf wird später noch eingegangen. Ergänzend kam es zu mehreren Rundfunksendungen mit Hermann Odermatt, Willi Schuh und Franz Moissl. Grüninger beleuchtete in seinem Aufsatz *Bruckners Ethos und Heimatliebe* und unterstrich dabei die vollkommene Unabhängigkeit der Werke vom Zeitgeist, die eng mit der Religiosität des Schöpfers zusammenhänge. So spreche aus seinen Schöpfungen vor allem Urkraft, er wende sich nicht an „Menschen, die Musik nur als Genuss und Unterhaltungsmittel betrachten“. Aus all dem heraus resultierte auch seine Einsamkeit, die in St. Florian wohl noch am erträglichsten schien. Grüninger verstand Bruckners Werke als modern, weil sie unvergänglich seien. „Zeitgebunden in der Form, sind sie im tiefsten Wesenskern überzeitlich; daher beanspruchen sie heute wie zu jeder Zeit ihre Geltung als Offenbarung der Geisteswelt“.⁶¹⁴

Was das Festbuch des Weiteren offen legt, ist ein zeitgenössischer Kommentar von Leopold Nowak zur damals neuen Gesamtausgabe der Bruckner-Werke. Die Grundlage hierfür bildeten die Originalhandschriften, die grösstenteils in der Wiener Nationalbibliothek lagen, zudem wurden auch die Vorarbeiten und Skizzen zu den Werken berücksichtigt. Am Ende sah man eine 22-bändige Reihe vor, wovon 10 Bände den Sinfonien gewidmet sein sollten. Herausgeber und Organisator war Robert Hass beim Musikwissenschaftlichen Verlag im Auftrag der Generaldirektion der österreichischen Nationalbibliothek und der IBG. Bis 1936 waren 5 Bände erschienen. Die *Sinfonie* Nr. 9 gab Alfred Orel heraus, für aufführungspraktische Fragen stand Siegmund von Hausegger zur Verfügung. Die primäre Absicht war es, den Notentext so originalgetreu wie möglich zu veröffentlichen. Vor allem erkannte man auch die Auswirkungen auf die praktische Ausführung der Werke und dass sich mit diesen Ausgaben bei vielen Werken neue Klangwelten eröffnen könnten. Zudem bestand eine weitere Absicht darin, gemachte Striche wieder zu öffnen⁶¹⁵. Nowak erläuterte, dass erst diese kritische Gesamtausgabe überhaupt den Blick auf einen der bedeutendsten Sinfoniker überhaupt erlaube.

⁶¹⁴ Fritz Grüninger: *Bruckners Ethos und Heimatliebe* in: Brucknerfest Zürich vom 20.-28. Juni 1936. Fest- und Programmbuch, Zürich 1936, S. 19.

⁶¹⁵ Im Finale der *Sinfonie* Nr. 5 sind das 122 Takte.

Der Vortrag von Karl Grunsky zum Thema *Fragen der Bruckner-Auffassung*⁶¹⁶ bietet ein genaues Bild der damaligen Bruckner-Rezeption, wenn auch eine Unbehagen hervorrufoende Nähe zur damaligen politischen Situation spürbar wird. Grunsky betont beispielsweise die Eigenheiten des Brucknerschen Scherzos und würdigte Bruckner als „Meister des Adagio“⁶¹⁷, wobei das Langsame bei Bruckner, zusätzlich zu ähnlichen Phänomenen bei Beethoven, noch die „religiöse Inbrunst“⁶¹⁸ besitzen würde, denn die Ruhe sei jenes, was der Mensch aus seinem Herzen am ehesten geben könne. Grunsky stellt dann Vergleiche zwischen den Sinfonien von Beethoven und Bruckner an, und hält im Bezug auf die Finalsätze fest, dass beispielsweise bei der *Sinfonie* Nr. 1 von Bruckner der letzte Satz den ersten an Spannung und Steigerung deutlich überbiete, das Endziel stimme aber mit den Absichten von Beethovens *Sinfonie* Nr. 5 überein. Die Problematik der Sinfonielänge (der Autor gibt unverblümt zu, dass sich der eine oder andere Hörer bei einem solchen Werk sogar langweilen könnte) versteht er aus dem Inneren der Werke heraus. Es sind innere Kräfte, die den Aufbau der Sinfonie im eigentlichen Sinne tragen. Eine Kraft, die auch damit verdeutlicht wird, wenn etwa ein Motiv mit Hilfe der harmonischen Veränderung in die Höhe gehoben wird. Der Referent bezieht in seiner Schrift auch Stellung zu den verschiedenen Fassungen der einzelnen Sinfonien, erkannte er doch in diesen Umarbeitungen den Versuch des Komponisten, die Werke zu vervollkommen. Die Auswirkung der Einflussnahme von Seiten der Freunde Bruckners erachtete Grunsky 1936 so, dass „dies genauer festzustellen, sind wir heute noch gar nicht imstande, weil die einzelnen Fragen erst aufgeworfen, aber noch keineswegs geklärt sind.“⁶¹⁹ Am Beispiel der *Sinfonie* Nr. 9 erläutert er das „Schroffe und Kämpferische“ in der „Urfassung“, in der Fassung von Löwe dagegen die Betonung der „tiefen, frommen Leidensfähigkeit“. Entsprechend begrüsst er auch die „Urfassung“ der *Sinfonie* Nr. 5, weil sie ein vollkommeneres Bild der Sinfonie vermittelt und resümiert: „(...) fortan werden wir angeblich den echten, zeitlosen Bruckner hören (...)“.⁶²⁰ Des Weiteren wird auch das musikalische Verhältnis Bruckners zu Wagner erörtert, indem Grunsky die Meinung vertritt, dass die letzten drei Sinfonien allein schon wegen der Verwendung der Wagnertuben sich dem deutschen Komponisten klanglich angenähert hätten, wobei man genau unterscheiden müsse zwischen Tonfolge und Klangbild bei den beiden Komponisten. Grunsky hält fest, dass bei Bruckner das Streichertremolo⁶²¹ aus Wagners Musikdramen eingegangen sei,

⁶¹⁶ Grunsky (1936).

⁶¹⁷ Grunsky (1936), S. 4.

⁶¹⁸ Grunsky (1936), S. 5.

⁶¹⁹ Grunsky (1936), S. 10.

⁶²⁰ Grunsky (1936), S. 12.

⁶²¹ Grunsky (1936), S. 15.

was ein Beispiel dafür sei, wie unterschiedlich ein solches Mittel in den beiden Gattungen verwendet werden könne.⁶²²

Diese ausführlichen Erläuterungen des Vortrags geben uns einen authentischen Einblick zu Auffassung und Verständnis von Anton Bruckners Musik in der Mitte der dreissiger Jahre. Dass Grunsky in Zürich aus Anlass des Bruckner-Fests aufgetreten ist, lässt annehmen, dass Andreae dessen Schriften kannte und vielleicht sogar am Vortrag teilgenommen hatte, was in der Kenntnis dieser Thesen resultieren würde. Auch Jahre später bildeten Anton Bruckners Werke und Zürich ein Thema in der Korrespondenz zwischen Andreae und Hausegger, wie ein Brief aus dem Jahre 1947 zeigt, den Hella von Hausegger an Andreae schrieb:

*(...) Er [Siegmond] nimmt an Allem den regsten Anteil. Sehr freut er sich, dass Sie viel Bruckner dirigieren. Er stimmt vollkommen mit Ihren Ansichten über die Urfassungen überein. Die 9te⁶²³ und 5te würde er auch immer nur in der Urfassung machen. Die 8te [erscheint] auch ihm in der Urfassung ein Problem. Da Bruckner sie selbst noch in Druck gab, ist doch wohl anzunehmen, dass er sie so wollte und man muss wohl einem Komponisten zugestehen, dass er auch einmal ein Werk überarbeitet und dann zu der Überzeugung kommt, das[s] dies oder Jenes geändert ihm besser gefällt. (...) Dass Sie an ihrem Orchester so viel Freude haben, freut ihn auch sehr. Es war doch immer schon sehr gut aber die dauernde künstlerische Erziehung von Ihrer Hand wird einen herrlichen Erfolg gehabt haben. (...) Wie schön war sicher die Reise nach Italien (...). Aber, dass die Italiener so gar kein Verständnis für Bruckner haben, (die Russen übrigens auch nicht, wie man hört!) -- (...) Die 2te Symphonie hat er in der Originalfassung [merhmals] dirigiert! Es ist doch bestimmt eine Gefahr, wenn nur „Wissenschaftler“ bei den Urfassungen am Werk waren. Raabe's Vorschlag, man sollte auch Dirigenten hören ist leider nicht befolgt worden. (...) Die Hauptsache wird immer sein, dass Dirigenten, wie Sie es sind, wie Siegi [Siegmond] und Raabe es waren in Ehrfurcht und mit heissem Herzen die Werke zum Erklingen bringen und den Menschen damit Grösse, Erhebung und Beglückung in die Seelen bringen (...).*⁶²⁴

⁶²² Das Streichertremolo wird uns beim Komponisten Andreae nochmals beschäftigen, denn er benutzte dieses Stilmittel sehr exzessiv.

⁶²³ Eingefügt mit Tinte: „4te, 6te“.

⁶²⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 923 (11. November 1947).

Das Zürcher Bruckner-Fest im Spiegel der Rezeption

Die oben genannte Thematik wirft weitere Fragen zur Bruckner-Rezeption in Andreaes Wirkungszeit auf, zumal das Bruckner-Fest 1936 in einer politisch äusserst brisanten Zeit stattfand, in der Bruckners Musik in Deutschland schamlos zu propagandistischen Zwecken instrumentalisiert wurde.

Im Jahre 1918 passte Bruckners Lebensmartyrium ideal in die düster orientierte Weltempfindung, und ab 1921 kam es im Zusammenhang mit dem „Kult“ um seine Person zu immer mehr Aufführungen seiner Werke und feierlichen Veranstaltungen.⁶²⁵ 1921 konnte man den 25. Todestag begehen, 1924 seinen 100. Geburtstag. Viele Bruckner-Vereinigungen schlossen sich zu grösseren Gemeinschaften zusammen, Gedenkstätten wurden errichtet und immer mehr Informationen wurden auch über seine Person und sein Werk veröffentlicht. Nachdem sich bereits um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Auseinandersetzung in deutschen Musikzeitschriften abzeichnete, erschienen später die ersten Bände der Biografie von August Göllerich und Max Auer, sowie das zweibändige Werk von Ernst Kurth.

Ausschlaggebend für diese Entwicklung waren in erster Linie Dirigenten, die sich dem Werke Bruckners angenommen haben. Das waren zum Teil Schüler von Bruckner, die sein Werk in anderen Städten aufführten, oder aber Dirigenten wie Arthur Nikisch, Richard Strauss, Siegmund von Hausegger, Felix Weingartner oder Felix Mottl, die sich mit Nachdruck für seine Musik einsetzten. Zudem entdeckten auch viele Anhänger von Richard Wagners Musik die Klangwelt Bruckners, was an den Erfolgen in Mannheim und München abzulesen ist.⁶²⁶

Die erste Bruckner-Vereinigung entstand 1918 unter dem Ehrenvorsitz von Arthur Nikisch in Berlin, die erste offizielle Feier zum 100. Geburtstag von Bruckner fand im Juni 1924 im Berliner Reichstagsgebäude statt, was verständlich macht, warum Max Auer, als Österreicher, immer wieder darauf hinwies, dass das eigentlich Heimatland des Komponisten hinten ansteht⁶²⁷. In Wien fand eine offizielle Feier erst im November 1924 statt. Max Auer bemühte sich 1925 auch um die Gründung eines Internationalen Bruckner-Bundes. 1926 wurde durch Ernst Kurth, der Max Auer bei den Korrekturen in der Biografie von Göllerich und Auer behilflich war, der Schweizer Brucknerbund gegründet. Dieser Bund war, abgesehen von einer Ausnahme im Elsass,

⁶²⁵ Brüstle (1996), S. 47.

⁶²⁶ Brüstle (1996), S. 66.

⁶²⁷ Brüstle (1996), S. 74.

bis 1929, dem Gründungsjahr der internationalen Bruckner-Gesellschaft, der einzige nicht-deutsche und nicht-österreichische Verband. Der Zusammenschluss dieser Verbände stand in engem Zusammenhang mit der zu edierenden Gesamtausgabe von Bruckners Werken. Nachdem im Oktober 1927 die Bruckner-Gesellschaft e.V. gegründet worden war, benannte man sie ein Jahr später in Internationale Bruckner-Gesellschaft um, die Max Auer bis 1938 präsidierte. Die Bruckner-Bünde hatten die Aufgabe, Konzerte und Feste zu organisieren – einige Vorstände missbrauchten diese Plattform aber schon früh zu politisch orientierten Aussagen zu Bruckners Kunst. Der Protestant Karl Grunsky, von dem oben bereits die Rede war, organisierte beispielsweise 1921 ein Bruckner-Fest zu dessen 25. Todestag, wo im Festbuch antisemitische Gesinnung unüberhörbar deutlich wurde.⁶²⁸

Der Schweizer Bruckner-Bund übernahm eine besondere Rolle, weil sein Vorsteher Ernst Kurth sich immer wieder den Vorwurf gefallen lassen musste, die Bruckner-Bewegung sei mehrheitlich deutsch-national, und so musste der Schweizer-Verband in der Folge immer wieder als Beweis für die „Internationalität“ der Vereinigung herhalten.⁶²⁹

Im Bezug auf das Bruckner-Fest in Zürich im Jahre 1936 sollte man zunächst einen generellen Blick auf diese Feste werfen. Das erste Internationale Bruckner-Fest fand im Oktober 1930 in München statt. München liess sich legitimieren, weil eine enge Beziehung zwischen Bruckner und der bayerischen Hauptstadt bestand. Dort lernte er Wagner kennen, dort führte Hermann Levi seine *Sinfonie* Nr. 7 auf, und Ferdinand Löwe hat sich dort mit Nachdruck für seine Werke eingesetzt.⁶³⁰ Dennoch wurde nicht ganz klar, warum dieses Fest nicht in Wien, was aufgrund der Herkunft nahe liegend gewesen wäre, stattgefunden hatte. Vielleicht hatte der aus Graz stammende, aber in München lebende Dirigent Siegmund von Hausegger eine Rolle dabei gespielt. Am 2. April 1932 kam es zu einem wichtigen Ereignis in München. Von Hausegger dirigierte in einer Gegenüberstellung die Erstdruckfassung und die so genannte „Originalfassung“ von Bruckner *Sinfonie* Nr. 9, was als Initialzündung für die Propagierung der Originalfassungen der Gesamtausgabe angesehen werden kann. Trotz der sich verändernden politischen Lage und dem Einfluss auf das Kulturleben in Deutschland stand das Interesse um Bruckners Verbreitung auch 1933 noch im Vordergrund.⁶³¹ Doch es häuften sich Bekenntnisse zu Hitlers Absichten von Seiten einzelner Mitglieder, was etwa Siegmund von Hauseggers Auftritte bei SS-Konzerten oder

⁶²⁸ Brüstle (1996), S. 78f.

⁶²⁹ Brüstle (1996), S. 80f.

⁶³⁰ Brüstle (1996), S. 83.

⁶³¹ Brüstle (1996), S. 87.

Reichsparteitagen deutlich macht.⁶³² Damit nahmen die Schwierigkeiten zu, die beispielsweise österreichische Mitglieder hatten, als sie ans Bruckner-Fest nach München gelangen wollten.⁶³³

Seit dem Bruckner-Fest von 1935 in Freiburg im Breisgau kam es zu grösseren Schwierigkeiten, weil Auer und Grüniger die Bruckner-Förderung zu eng an die katholische Kirche banden. Dies mag ein Mitgrund sein, warum man das Fest zum 40. Todestag von Bruckner auf internationalem, in diesem Falle eben schweizerischem, Terrain begehen wollte. Entgegen der Aussage von Brüstle hatte nicht die Gesellschaft Andreae gewonnen, sondern umgekehrt. Dass Andreae ein enger Freund von Klose und Hausegger war, stimmt hingegen. Offenbar hatte Andreaes Einsatz für dieses Fest zur Folge, dass man ihn zum Präsidenten für die Schweiz und das „übrige Ausland“ ernannte.⁶³⁴

Das Zürcher Fest vereinigte zahlreiche Dirigenten, Musikwissenschaftler und Interessierte, und es wurden vier Sinfonien in den „Originalfassungen“ gespielt. Auer versuchte, eine Verbindung zwischen der Schweiz und Österreich herzustellen – auch dies geschah mit einem politischen Unterton. Selbst die neutrale Schweiz wurde letztlich dafür genutzt, völkische Parolen im Zusammenhang mit Bruckner zu verlauten lassen:

*Anton Bruckner (...) wird noch im Jahre 1936, dem vierzigsten seit seinem glorreichen Eingang in die Ewigkeit, nun auch hohen irdischen Lohn empfangen in Gestalt eines Denkmals, errichtet an der Seite Beethovens in der Walhalla zu Regensburg, der Ehrenhalle grosser Deutscher.*⁶³⁵

Bruckners Musik wurde als eine „geistige Waffe“ verwendet: Man demonstrierte die geistige Überlegenheit, versuchte, Minderwertigkeitskomplexe zu verdrängen und lenkte von Kriegsverlusten ab. Zahlreiche Dirigenten spielten in dieser Art „Verteidigung“ eine wichtige Rolle: Siegmund von Hausegger, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, Karl Böhm, Eugen Jochum und andere sind zu nennen.

Im Herbst 1936 sollte auf Druck der Internationalen Bruckner-Gesellschaft eine Büste von Bruckner in der Walhalla aufgestellt werden, schliesslich kam es erst im Juni 1937 dazu – die Einträge in Heinrich Goebbels Tagebuch, dem „Schirmherr der deutschen Kunst“⁶³⁶, belegen die

⁶³² Brüstle (1996), S. 91.

⁶³³ Brüstle (1996), S. 87f.

⁶³⁴ Brüstle (1996), S. 97f.

⁶³⁵ Brüstle (1996), S. 98.

⁶³⁶ Brüstle (1996), S. 122.

ungeheuerliche Symbolträchtigkeit dieses Anlasses.⁶³⁷ Und der Dirigent Max Raabe, der ebenfalls in Zürich auftrat, war seit einem Jahr Präsident der Reichsmusikkammer. Zunehmend bemerkte man die grossen Differenzen zwischen dem Katholiken Bruckner (auf die kirchliche Unterstützung wollten viele doch ungern verzichten) und der nationalsozialistischen Glaubensideologie. Eine besonders kritische Stimme wurde aber just aus der Schweiz laut. Der alte Ernst Kurth bemerkte, dass viele Mitglieder der Internationalen Bruckner-Gesellschaft die Politisierung und Missbrauch des Komponisten nicht verhinderten, sondern vielmehr billigten. In einem Diktat, er konnte zu dieser Zeit nicht mehr selbst schreiben, liess er an Auer seiner tiefen Resignation bezüglich des neuen Wegs der Gesellschaft freien Lauf.⁶³⁸

Wie bereits erwähnt wurde auch beim Bruckner-Fest in Zürich musikwissenschaftlich über Bruckner und die neuen Drucklegungen berichtet. Fritz Gysi machte seiner Skepsis gegenüber den Originalfassungen Luft und vertrat die Meinung, dass es sich bei diesen Fassungen mehr um eine kommerzielle als um eine künstlerische Sache handle. Damit versteht man auch Grunskys Auftritt im Vorfeld des Zürcher Fests, denn auch der Autor war ein Gegner dieser Originalfassungen (der weitere Inhalt von Grunskys Vortrag wurde oben bereits ausführlich besprochen).⁶³⁹

Dreissig Jahre nach Bruckners Tod endete das Schutzrecht seiner Werke, und damit war der Weg frei für neue Editionen. Auer gelang es durch die 1927 in Leipzig gegründeten Bruckner-Gesellschaft und in Zusammenarbeit mit Karl Kieser, den Verlag Breitkopf und Härtel für die Urtext-Ausgabe zu gewinnen. Siegmund von Hausegger war seit 1920 Direktor der Akademie der Tonkunst in München und Senator der Deutschen Akademie sowie Mitglied von deren Musiksektion. Er teilte am 29. März 1927 mit, dass die Akademie den Beschluss gefasst hatte, eine Gesamtausgabe zu veranlassen und an derselben mitzuarbeiten.⁶⁴⁰ Herausgeber wurden Robert Haas und Alfred Orel, ein wichtiger Mitarbeiter war Siegmund von Hausegger. Mit den „Originalfassungen“ verfolgte man die Absicht, Bruckner endlich zur späten Anerkennung zu verhelfen. Die ersten Druckausgaben und Partituren von Universal Edition sind lange bekämpft worden, dennoch gab es Dirigenten, wie etwa Furtwängler oder Knappertsbusch, die sich diesem Diktat nicht unterwerfen wollten, dafür aber scharf verurteilt wurden.⁶⁴¹ Letztlich war man der Überzeugung, dass die Fassungen in Handschrift jenen der ersten Druckfassungen überlegen

⁶³⁷ Brüstle (1996), S. 114.

⁶³⁸ Brüstle (1996), S. 122.

⁶³⁹ Brüstle (1996), S. 210.

⁶⁴⁰ Brüstle (1996), S. 127.

⁶⁴¹ Brüstle (1996), S. 185.

sind, dass man damit wirklich an die Quelle gelange und bei den Originalfassungen Fremdeinflüsse ausmerzen könnte. Hausegger verwendete den Ausdruck „Urfassung“ im Zusammenhang mit dem oben bereits erwähnten Konzert 1932, in dem die beiden Fassungen der *Sinfonie* Nr. 9 gegenübergestellt wurden.⁶⁴² 1935/36 kam es zu heftigen Auseinandersetzungen innerhalb der Bruckner-Forschung bezüglich Original und Bearbeitung, die sich aber mehr um persönliche Statements drehten als um inhaltliche Fragen. Schlagworte wie „Original“, „Originalität“ und „Echtheit“ passten günstigerweise auch ins politisch-ideologische Umfeld der Zeit. Doch gerade die kritischen Berichte zu den Originalfassungen zeigten deutlich, dass die neu herausgegebenen Partituren bereits Spuren von Vorstufen oder Nachbearbeitungen aufwiesen.⁶⁴³

Im Zürcher Programm wurden, ob versehentlich oder willentlich, vier Originalfassungen angekündigt (*Sinfonien* Nr. 1, 5, 6 und 9). Auch die *Sinfonie* Nr. 8 wurde angeblich (von Andreae dirigiert) in der Originalfassung dargeboten, obwohl diese in der Gesamtausgabe noch gar nicht vorlag.⁶⁴⁴ Die Urfassung der *Sinfonie* Nr. 8 wurde erst am 5. Juli 1939 beim „Grossdeutschen Brucknerfest“ in Wien unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler und den Wiener Philharmonikern gespielt.

⁶⁴² Brüstle (1996), S. 187.

⁶⁴³ Brüstle (1996), S. 204.

⁶⁴⁴ Brüstle (1996), S. 211.

Volkmar Andreae und Wien

Im Zusammenhang von Andreae und Bruckner soll an dieser Stelle die bis heute ebenfalls kaum beachtete Tätigkeit des Dirigenten im Ausland beleuchtet werden. Zwischen dem 26. Oktober 1946 und dem 8. März 1959 dirigierte Andreae in Wien rund 47 Konzertprogramme mit den Wiener Philharmonikern⁶⁴⁵, den Wiener Symphonikern und dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester. Wenn man bedenkt, dass dabei die Konzerte mit den Philharmonikern fast ausschliesslich zweimal gespielt wurden, manche mit den Tonkünstlern bis zu dreimal und jene mit den Symphonikern gar viermal, dann lässt sich daran ablesen, wie eng Andreae mit Österreich und Wien als Musikzentrum verbunden war. Ein Blick in die Programme macht schnell deutlich, welchen Schwerpunkt Andreae dort setzte: Anton Bruckner. In etwa 30 dieser 47 Programme stand eine Sinfonie oder Messe des österreichischen Komponisten auf dem Programm, und es erscheinen fast alle Nummern: die *Sinfonien* Nr. 1 bis 9 (ausser der Nr. 2) sowie die *e-Moll-Messe* (am 11. Juni 1950). Musikwissenschaftliche Relevanz bekommt diese Tätigkeit dadurch, dass im Verlauf dieser Wiener Auftritte auch die so genannten „Urfassungen“ gespielt wurden, beispielsweise jene der *Sinfonie* Nr. 9 in Andreaes erstem Wiener Konzert am 26. Oktober 1946. In den letzten fünf Konzerten dirigierte Andreae die Urfassungen der *Sinfonie* Nr. 1 (28. November 1958), Nr. 6 (13. Dezember 1958), Nr. 3 (14. Februar 1959), Nr. 4 (21. Februar 1959) und Nr. 8 (8. März 1959), dies sein letzter Auftritt in Wien.

Das Konzert vom 26. Oktober 1946 (mit Wiederholung einen Tag später) stand im Rahmen der Brucknerfeier 1946. Dass Andreae dafür engagiert wurde, zeigt sein Renommee ganz deutlich. Das Programm sah *Siegfrieds Tod und Trauermarsch* aus Richard Wagners *Götterdämmerung* vor, dann Bruckners *Sinfonie* Nr. 9 in der „Urfassung“ (der damals gerade erschienenen Gesamtausgabe), das heisst ohne die Retuschen von Ferdinand Löwe, der am 11. Februar 1903 die Wiener Erstaufführung leitete.

Im Konzert vom 25. Januar 1948 (mit öffentlicher Generalprobe tags zuvor) dirigierte Andreae wiederum die Wiener Philharmoniker und präsentierte bei dieser Gelegenheit Othmar Schoecks Pastorales Intermezzo *Sommernacht* für Streichorchester zum ersten Mal in Wien (Andreae leitete bereits die Zürcher Erstaufführung im Februar 1946⁶⁴⁶). Im Programm noch Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 2, nach der Pause Anton Bruckners *Sinfonie* Nr. 4. Auch hier wurde wieder die Originalfassung gespielt, das heisst nach der kritischen Gesamtausgabe, von Robert Haas

⁶⁴⁵ Vgl. auch Blaukopf (1986) und Rottensteiner (1967).

⁶⁴⁶ Walton (1994), S. 257.

1936 herausgegeben. Das Konzert vom 23. und 24. Januar 1949 brachte neben Haydns Sinfonie D-Dur (*Mirakel-Sinfonie*) Bruckners *Sinfonie* Nr. 7. Im Programmzettel steht auf der ersten Seite folgende Bemerkung:

Die Wiener Philharmoniker und Herr Dr. Andreae hatten die Absicht, das durch Heinrich Tschuppik neuaufgefundene Orchesterpräludium, das von verschiedenen Seiten Anton Bruckner zugeschrieben wird, im Konzert von heute dem Wiener Publikum vorzuführen, unter der Voraussetzung, dass am Konzerttag über den Autor des Werkes keine Zweifel mehr bestehen würden. Da aber die musikwissenschaftlichen Untersuchungen, die von Herrn Universitätsprofessor Dr. Leopold Nowak vorgenommen werden, noch nicht zu Ende geführt werden konnten, sehen sich Orchester und Dirigent verpflichtet, die Aufführung des sicherlich bedeutenden Werkes zu verschieben, bis alle zur Feststellung des Autors erreichbaren Dokumente musikwissenschaftlich aufs sorgfältigste geprüft sind. Die Wiener Philharmoniker werden sich in einem späteren Konzert beeilen, das schöne Werk zur Aufführung zu bringen und bitten ihre Abonnenten, die Gründe der Verschiebung zu würdigen.⁶⁴⁷

Zu den Bruckner-Feiern im Jahre 1949 wurde Andreae erneut von den Wiener Philharmonikern eingeladen, am 20. November dirigierte er im Grossen Musikvereinssaal neben Haydns *Sinfonie* Nr. 86 auch Bruckners *Sinfonie* Nr. 6. Andreae schrieb in einem Brief an die Philharmoniker: „Für die Wiener Philharmoniker ist kein Superlativ des Lobes hoch genug. In höchster Dankbarkeit und in Erinnerung an den Linzerabend vom 21. Juli 1936.“⁶⁴⁸ Andreae dirigierte an diesem Abend die Wiener Philharmoniker in Linz im Rahmen des Österreichischen Brucknerfestes. Zusammen mit Robert Keldorfer musste er offensichtlich für Bruno Walter einspringen. Es war sein erster Kontakt mit dem Orchester, der nach 1945 noch enger wurde. Am 27. Juli 1946 dirigierte Andreae wieder in Linz die Philharmoniker. Bei der Bruckner-Feier 1950 in Salzburg fehlte Andreae, was Bruno Walter mit folgenden Worten belegte:

In Salzburg haben Sie uns sehr gefehlt. Die Bruckner-Feier war ein ergreifendes Erlebnis. Wer hätte dort mehr hingehört als Sie.⁶⁴⁹

Im Rahmen des Zyklus „Die grosse Symphonie“ brachte Andreae mit den Wiener Symphonikern am 9. und 10. März 1949 im ersten Teil Bruckners *Sinfonie* Nr. 3 und im zweiten Teil Beethovens *Sinfonie* Nr. 5 zur Aufführung. Am 11. Juni 1950 kam es zu einem Pontifikalamt in der

⁶⁴⁷ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

⁶⁴⁸ Biba (2001), 1976.

⁶⁴⁹ Engeler (1986), S. 405. 5. September 1950.

Stiftskirche des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, wo Andreae mit der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor und dem Bläserensemble der Wiener Symphoniker Bruckners *Messe e-Moll* interpretierte. Ergänzt wurde das Programm mit Motetten von Bruckner und gregorianischen Chorälen, die der Stiftschor sang. Der österreichische Maler Willi Zaurischa schenkte 1959 Andreae als Erinnerung an St. Florian eine Abschrift der Männerchorkomposition *Des Dankes Wort sei mir vergönnt* o. O. aus dem Jahre 1855, die Bruckner speziell zu einem Geburtstag in St. Florian komponiert hatte.⁶⁵⁰ Zahlreiche Konzerte, die Andreae in Wien leitete, standen unter der Hoheit der „Sendergruppe Rot-Weiss-Rot Wien-Salzburg-Linz“, so auch das Konzert vom 2. Juni 1951 mit den Wiener Philharmonikern und Bruckners *Sinfonie* Nr. 8. Auf dem Programmzettel steht noch der Zusatz: „durch Vermittlung des Marshall-Planes“⁶⁵¹. Im Konzert vom 19. Januar 1952 heisst die Veranstaltung bereits „Rot-Weiss-Rot-Konzert der Wiener Philharmoniker“, da wurde Bruckners *Sinfonie* Nr. 5 in der Urfassung gespielt. Aussergewöhnlich mutet das Konzertprogramm vom 4. April 1953 an, wieder ein „Rot-Weiss-Rot-Konzert der Wiener Philharmoniker“. Im ersten Teil erklangen Choralvorspiele (*Da Jesus an dem Kreuze stund, Herrgott, nun schleuss den Himmel auf* und *O Lamm Gottes, unschuldig*), anschliessend Bruckners *Sinfonie* Nr. 9 in der „Originalfassung“. Es ist anzunehmen, dass orchestrierte Fassungen der Choräle gespielt wurden, da Anton Heiller an der Orgel als „Solist“ angekündigt wurde.

Das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester trat erstmals unter diesem Namen am 29. September 1946 in einem Bruckner-Gedächtniskonzert im Grossen Musikvereinssaal von Wien auf. Den Namen hatte das Orchester vom Wiener Tonkünstlerorchester abgeleitet und wurde folglich, neben den Wiener Philharmonikern und Symphonikern, zum dritten führenden Orchester in Wien. Nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte man an die Tradition an, populäre Konzerte zu populären Preisen zu veranstalten, wie es einst die Tonkünstler machten. Die Tradition dieser „Ausserordentlichen Sonntag-Nachmittags-Konzerte“ im Abonnement fanden ab der Saison 1949/50 regelmässig im Grossen Musikvereinssaal statt. Von 1950 bis 1955 stand das Orchester unter der Leitung von Hans Sachs, einem Kenner der internationalen Musikszene und erfahrenen Aufnahmeleiter beim österreichischen Rundfunk. Er war schon vorher an der Entwicklung des Orchesters beteiligt, und nach dem Abgang des Chefdirigenten Kurt Wöss schaffte er es, eine schwierige Phase des Interregnums mit Gastdirigenten zu überbrücken. Volkmar Andreae trat 1951 zum ersten Mal mit den Tonkünstlern auf, und zwar für eine Schallplattenaufnahme von Bruckners *Sinfonie* Nr. 1.

⁶⁵⁰ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Willi Zaurischa an Andreae, 19.7.1959.

⁶⁵¹ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

Am 11. Januar 1953 dirigierte der Schweizer Dirigent sein erstes Abonnementskonzert des Orchesters, mit Bruckners *Sinfonie* Nr. 8 in der „Originalfassung“. Anfang Juni 1953 dirigierte er in Baden bei Wien die *Sinfonie* Nr. 9 von Beethoven, die Solisten waren Wilma Lipp, Lore Fischer, Waldemar Kmentt und Otto Edelmann. Am 31. Oktober 1954⁶⁵² dirigierte Andreae das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester mit einem Programm von Mozart (Ouvertüre zu *Titus*), Beethovens *Konzert* Nr. 3 für Klavier und Orchester op. 37 (mit der Solistin Doris Wolf) und nach der Pause Johannes Brahms *Sinfonie* Nr. 2 op. 73. Vor der Pause spielte Andreae auch seine eigene *Kleine Suite* für Orchester op. 27. Am 7. Dezember 1954 wurde Andreae in Wien die Ehre zuteil, an der Trauerfeier für Wilhelm Furtwängler zu dirigieren. Zunächst wurde Richard Wagners Trauermusik aus *Götterdämmerung* gespielt, nach einer Rede vom Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde, Dr. Alexander Hryntschak, interpretierte Andreae das Adagio aus Bruckners *Sinfonie* Nr. 9 – und knüpfte so programmatisch an sein erstes Philharmoniker-Konzert 1946 an. Ein weiteres Konzert mit dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester fand am 28. November 1958 statt, wo Andreae Bruckners *Sinfonie* Nr. 1 in der Linzer Fassung aufführte. Dieses Konzert fand für den Österreichischen Gewerkschaftsbund statt (wie beinahe alle der letzten Konzerte Andreaes in Wien) und stand unter dem Motto „Meisterwerke romantischer Musik“.

Übrigens hatten die Konzerte in der „Provinz“ eine lange Tradition beim Orchester, 1950 bestritt das Orchester rund sechzig Konzerte in grösseren und kleineren Orten des Bundeslandes Niederösterreich, wobei die Musiker stets Strapazen auf sich nehmen mussten. Es könnte sein, dass Andreae gerade an diesem System, hochkarätige Musik auch in die Provinz zu tragen, besonderen Gefallen fand. Dies wirft nochmals ein Licht auf das Spannungsfeld zwischen dem grossen Dirigenten und der gleichzeitigen Berücksichtigung weniger prominenter Auftrittsorte. Hatte Andreae anfangs eng mit den Wiener Philharmonikern zusammengearbeitet und da viele Lorbeeren geerntet (die Zeugnisse wurden oben dargelegt), hat sich später fast ausschliesslich auf das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester konzentriert, das damals noch deutlich weniger Renomee besass als heute.

Andreae wurde für ganz unterschiedliche Konzertreihen eingeladen, so etwa für den Zyklus „Musikalische Jugend, Theater der Jugend“ der Wiener Symphoniker, mit denen er am 4. Januar 1955 Beethovens *Klavierkonzert* Nr. 5 (Solist war Edwin Fischer) und Bruckners *Sinfonie* Nr. 3 interpretierte. Oder am 24. September 1957 leitete Andreae das „Traditionelle Symphonie-

⁶⁵² Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

Konzert an historischer Stätte beim Beethovenhaus in Alt-Heiligenstadt, Wien 19, Pfarrplatz“, wo das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester Beethovens *Sinfonie* Nr. 2 und Bruckners *Sinfonie* Nr. 7 spielte.

Am 8. März 1959 trat Andreae mit dem Orchester im Zyklus „Meisterwerke romantischer Musik“ auf und gab ein Festkonzert zu seinem 80. Geburtstag, auf dem Programm stand Bruckners *Sinfonie* Nr. 8, und einleitend schrieb Hans Sachs folgenden Text:

Hochverehrter Herr Doktor! Als ich vor nunmehr sieben Jahren nach einer Schallplattenaufnahme, die Sie mit den Tonkünstlern machten, mit der etwas zaghaften Frage an Sie herantrat, ob Sie nicht auch einmal ein Nachmittagskonzert der Tonkünstler dirigieren würden, antworteten Sie mit der Gegenfrage: „Warum fragen Sie?“ (...) ich begann nun zu erklären, dass es so schwer wäre, einen Dirigenten der ersten Kategorie für unsere Konzerte zu gewinnen, da sie alle eine panische Angst vor dem Prestigeverlust hätten, den sie durch das Dirigieren eines nichtweltbekannten Orchesters erleiden könnten. Da lachten Sie hellauf: „Ach Quatsch! Das Orchester ist ja gut! Ich dirigiere!“ (...) Und so kam es am 11. Jänner 1953 zu jener für die Tonkünstler und ihr Publikum denkwürdigen Aufführung der VIII. Bruckner. Damit wurde eine ganze Serie von Bruckner-Aufführungen eingeleitet, die in unserer Zeit einen wahren Seltenheitswert besitzt. Während nämlich die Weltstars am Dirigentenpult unter dem allmächtigen Druck der Publicity immer mehr dazu übergeben, das künstlerische Ethos hinter den künstlerischen Effekt zurückzustellen, sind Sie von dieser Zeiterscheinung unberührt geblieben. Dank Ihrer grossen künstlerischen und charakterlichen Persönlichkeit ist unter Ihrer Stabführung Bruckner an diesem erlauchten Ort, an dem Bruckner die grössten Demütigungen und höchsten Freuden seines Lebens entgegennahm, in seiner wahren „Original“-Fassung erklungen, als der einfache, schlichte Mann aus dem Volk des Landes Oberösterreich, erfüllt von einem übermächtigen Gottvertrauen und einer tief verwurzelten Liebe zu seiner Heimat. Auf diesen beiden Fundamenten ruht der Riesenbau der Bruckner-Symphonien und auf diesen beiden Fundamenten steht ruhig und klar die Weise Ihres Bruckner-Musizierens. Nichts wird weggelassen, aber auch nichts hinzugefügt, nichts wird interpretiert, nichts interessant gemacht – sondern „nur“ Bruckner gespielt: Ein in unserer Zeit fast singuläres Erlebnis! Dafür, verehrter Herr Doktor, wissen wir Dank. Darum dürfen Sie es in Ihrer Bescheidenheit nicht übel nehmen, wenn wir Sie heute feiern. Die Festesfreude würde noch viel lauter sein, wenn sie nicht durch einen Wermutstropfen sehr getrübt würde: Ihr Entschluss mit dem Erreichen des achtzigsten Lebensjahres Ihre öffentliche Tätigkeit zu beenden. Wir verstehen und respektieren ihn, aber auch Sie müssen verstehen, dass uns dieser Abschied schwer, sehr schwer fällt. Bedeutet es für uns doch den Verzicht auf ein grosses, echtes künstlerisches Erlebnis, das in uns allen, die wir rundum in dem festlichen Saal des

Musikvereins sitzen, in einer aus den Fugen geratenen Zeit den Glauben an das Beständige und Wertvolle erhält. Wenn wir heute applaudieren und Sie umjubeln werden, dann wird trotz allem in dieser Beifallskundgebung der Schmerz der Trennung mitschwingen, aber auch der Wunsch, dass Sie für die Zeit Ihres irdischen Weges mit Glück, Gesundheit und Zufriedenheit gesegnet sein mögen. Ad multos annos! Ihr dankbarst ergebener Hans Sachs.⁶⁵³

Somit dirigierte Andreae in seiner Abschiedssaison 1958/59 vier der traditionellen Sonntagnachmittagskonzerte und interpretierte dabei Bruckners *Sinfonien* Nr. 1, 4, 6 und 8. Nachdem er Letztere aus Anlass seines achtzigsten Geburtstags am 8. März 1959 dirigierte, folgte am 10. März 1959 eine Wiederholung des Werks im Stadtsaal von St. Pölten. Am 5. Juli 1959 (seinem Geburtstag) gab er sein letztes Konzert mit dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester in St. Florian. Drei Jahre später war er gestorben.

⁶⁵³ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

Volkmar Andreae, Anton Bruckner und Arthur Seidl

Arthur Seidls Betrachtung *Von Schweizer Tonkunst* aus dem Jahre 1902 zieht einen interessanten Vergleich zwischen Anton Bruckner und Schweizer Komponisten. Ausgehend von Hans Hubers *Böcklin-Symphonie* sucht Seidl das Spezifische, Fortschrittliche moderner Musik in diesem Werk. Böcklin sei durch das bukolische Grundwesen, der vollendeten Mischung von naiv-romantischer Sinnenfreude mit germanischem Ernst und dem Phantasie Reichtum als Schweizer Künstler ausgezeichnet. Bukolik ist für ihn ein Wesenszug des Schweizer Wesens.

Bukolische Wesen in pastoralen Weisen, südliche Sinnenfreude in frischen Klangreizen und instrumentalem Tonkolorit, Naturanschauung und Weltempfinden im Zurückgehen auf elementare Urmotive reinmenschlichen Ausdrucks nach Rhythmik, Melodik, Harmonik und Dynamik – das nachzuschaffen, wiederzugeben, auszudrücken würde die Kunst der Töne gar wohl vermögen, und damit der Wesenskern von Böcklins Art, die Quintessenz seiner Kunst durch die Schwesterkunst vielleicht plastisch herausgestellt worden sein. Fast alle Bruckner-Symphonien könnten in diesem Sinne sogar als ‚Böcklin-Symphonien‘ eigentlich wohl angesprochen werden – den Böcklin für die Tonkunst bedeutete in unseren Tagen, mutatis mutandis, wirklich so etwa der Name Anton Bruckner: o, dass man ihn doch nur endlich auch als solchen klar und deutlich erkannte.⁶⁵⁴

Seidl war der Meinung, dass nichts davon in Hubers Musik liege, sondern dieser vom „Musikantentum Mendelssohn-Schumann-Brahms’scher Provenienz“⁶⁵⁵ nur zu einem Musizieren „um Böcklin herum“ verleitet worden sei. Seidl stellt im weiteren Verlauf aber fest, dass auch in der Schweiz der Einfluss der ehemaligen „Zentralstätte Leipzig“ mit dem „systematisch verbreiteten Mendelssohn-Schumann-Brahms-Kultus“ in der Musik einem moderneren Geist weichen würde, und „einem stärkeren Besinnen auf das lokale Milieu, Heimatsinn und die eigene Sondertat nunmehr Platz zu machen beginnt.“⁶⁵⁶

Hingegen sind gerade auf den neuerdings organisierten (viel zu wenig beachteten) Schweizerischen Musiktagen und national-helvetischen Tonkünstler-Festen der letzten Jahre eine ganze Reihe frischer, noch so gut wie unbekannter Namen als überzeugende Vertreter heimischer Musik recht überraschender

⁶⁵⁴ Seidl (1926), II, S. 115f.

⁶⁵⁵ Seidl (1926), II, S. 117.

⁶⁵⁶ Seidl (1926), II, S. 122.

*Weise hervorgetreten, von denen Reichsdeutschland noch kaum die rechte Ahnung hat, geschweige denn, dass es schon erschöpfend von ihnen Allen Kenntniss genommen hätte.*⁶⁵⁷

Hier wird nun in der Reihe von Kempster, Lauber, Rehberg, Courvoisier, Marteau auch Volkmar Andreae genannt. „Nicht ‚Böcklin-Symphonien‘ (...) brauchen wir jetzt – ein genialer Böcklin, ein meisterlicher Segantini der Tonkunst selber: das ist’s, was den Schweizern heute fehlt und dringend von Nöten.“⁶⁵⁸ Die Tonkünstler-Versammlung von 1903 in Basel war eine Möglichkeit für das gegenseitige Kennenlernen, wobei Seidl Folgendes ausführte:

*Ein ander Mal hatte der Züricher [sic] Friedrich Hegar das Gedicht ‚Walpurga‘ von dem heimischen Carl Spitteler für Männerchor gesetzt (...). Je nun, Friedrich Hegar gilt in diesen und hohen Kreisen als ein sehr ‚moderner‘ Mann. Wir aber vermochten an dieser Stelle wahrlich nicht viel mehr denn Familienblatt-Poesie dritter Güte in edelsten ‚Gartenlauben‘-Style herauszufinden, (...). Tonkünstlerisches Gesamt-Resultat der produktiven Schweiz als leider nur ziemlich mässig; wohingegen sonst ‚Helvetia‘, die Aufgeklärte, Freigeistige, durch ihre im Orchester gleichberechtigt mit wirkenden Damen, die Zulassung eines ‚Zarathustra‘-Gesanges und des Beifalles in geweihter Kirche, sowie eine gediegene und geschickte Selbstverwaltung mit grösster Einfachheit, aber auch zuverlässiger Exaktheit des Apparates doch auch wieder deutlich zeigen durfte, dass dieses Land unserem reichsdeutschen Musikleben so Manches sagen und gar Segensreiches mit zuführen könnte.*⁶⁵⁹

In einem weiteren Artikel von 1921 beschreibt Seidl im Artikel *Zum Gedächtnis Anton Bruckners*⁶⁶⁰ sein Brucknerbild. Darin geht er dem Phänomen auf den Grund, weswegen Bruckner noch immer nicht genug berücksichtigt würde. Die Gründe, die er dafür aufführte, waren folgende: norddeutsches versus süddeutsches Empfinden; protestantischer versus katholischer Geist⁶⁶¹; Stumpfsinn der deutschen Musikausbildungsstätten; Versagen der durchschnittlichen deutschen Musikkritik und zu wenig aufschlussreiche Schriften über den Komponisten. Seidl bezeichnete Bruckner einmal als „Adagio“-Komponisten⁶⁶². Nach eingehender Diskussion darüber brachte es Seidl auf den Punkt, wenn er meinte, dass man Hans von Bülow’s drei „B’s“ (Bach, Beethoven, Brahms) „dauergründig die zwei „Br“: Bruckner und Brahms“ an die Seite setzen sollte. Und er zitiert weiter:

⁶⁵⁷ Seidl (1926), II, S. 123.

⁶⁵⁸ Seidl (1926), II, S. 123.

⁶⁵⁹ Seidl (1926), II, S. 133ff.

⁶⁶⁰ Seidl (1926), I, S. 39.

⁶⁶¹ Seidl (1926), I, S. 39.

⁶⁶² Seidl (1926), I, S. 49.

Wohl bei keinem Meister kann der Dirigent, wenn ihm die Überzeugung fehlt, so versagen und dadurch ein so irre führendes Tonbild heraus stellen wie bei Bruckner', bestätigt neuerdings wieder Siegmund v. Hausegger und ermahnt hierzu ernst-eindringlich: ,Darum möge sich jeder sorgfältig prüfen, ehe er an Bruckner herantritt; denn sonst schafft er nur für alte Vorurteile neue Nahrung!'⁶³

Seidl fertigte eine Aufstellung von seines Erachtens guten und schlechten Bruckner-Dirigenten an: die wirklich verdienten Namen waren unter anderen Siegmund von Hausegger, Richard Strauss, Hermann Abendroth, Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler, Max von Schillings und Bruno Walter – alles Namen, die auch in einer engen Beziehung zu Andreae standen. Für Seidl war ein guter Bruckner-Dirigent nur, wer durch Striche die Architektur der Werke nicht zerstörte. Vor dem Hintergrund, dass Andreae sich für die „Urfassungen“ interessierte, sich dafür stark machte und deren Aufführungen selbst vorantrieb, kann man davon ausgehen, dass er den Ansprüchen Seidls durchaus gerecht geworden wäre.

⁶³ Seidl (1926), I, S. 52.

III Der Komponist

Einleitung

Nachdem im ersten Teil der vorliegenden Arbeit Volkmar Andreaes Biografie im Blickwinkel seines interpretatorischen Schaffens und administrativen Wirkens stand, wird im zweiten Teil auf sein umfangreiches schöpferisches Werk und somit auf seine Kompositionen eingegangen, die bislang noch nie eine eingehende Untersuchung erfahren haben. Die Aufstellung der Werke im kommentierten Werkverzeichnis (ausgenommen sind jene, die im Kapitel III genauer betrachtet werden) ermöglicht einen Gesamtüberblick.

So werden hier ausgewählte Werke verschiedener Gattungen erörtert und analysiert: die beiden *Trios* Nr. 1 op. 1 (also das erste Werk des indexierten Werkkatalogs) und Nr. 2 op. 14, die stellvertretend für die Kammermusik stehen. Anhand des Liedzyklus' *Chilbixyte* op. 18 wird die Behandlung der Singstimme und der Umgang mit einem Mundarttext untersucht, Kompositionen für Singstimmen bilden einen Kernpunkt im Schaffen von Andreae, was vermutlich auch im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als langjährigem und erfolgreichem Chorleiter steht. Mit den beiden Opern *William Ratcliff* op. 25 und *Die Abenteuer des Casanova* op. 34 wird das Interesse auf die beiden Oper gerichtet, die gleichzeitig die umfangreichsten Werke von Andreae darstellen und im Vergleich wichtige Rückschlüsse auf den Komponisten ziehen lassen. Abschliessend wird mit dem *Konzert* für Violine und Orchester op. 40 eine Komposition der Spätphase berücksichtigt, die gleichzeitig Betrachtungen zur Orchestermusik erlaubt. Im Anschluss an die jeweiligen Analysen wird in Reflexionen das Beobachtete zusammengefasst und in einen musikhistorischen und werkimmanenten Kontext zu stellen versucht.

Zur Abrundung der Arbeit findet sich am Ende des zweiten Teils eine Aufstellung jener Werke von Andreae, die in Zürich aufgeführt wurden, um so den Dirigenten und Komponisten nochmals an seiner wichtigsten Wirkungsstätte zu beobachten.

Die umfangreichen Notenbeispiele sind in einem zusätzlichen Band zusammengefasst, der dieser Arbeit beigelegt ist. Verschaffen wir uns zunächst einen Überblick über einige Eckdaten von Andreaes Kompositionen.

Anzahl der Kompositionen

Im Verlauf von Andreaes erfolgreicher Karriere verringerte sich die Anzahl seiner Kompositionen, bis er das Komponieren schliesslich ganz aufgab. In seinen späteren Jahren wurde sein kompositorisches Schaffen immer geringer, den Höhepunkt der Produktivität erreichte er in den Jahren vor 1929. Der Grund dafür liegt vermutlich bei seinem immensen Engagement als Dirigent und Administrator in Zürich und im Ausland, wobei Wien eine besonders wichtige Station im Anschluss an seine Zürcher Zeit wurde. Andreae selbst gab einmal einen anderen Beweggrund an, dass nach dem op. 43, dem Flötendivertimento, Schluss mit dem Komponieren war: „Wenn mir nichts mehr einfällt, ist es sinnlos, etwas zu komponieren.“⁶⁶⁴

Kompositionsstadien

Das op. 1 entstand im Jahre 1899 und in der Folge komponierte Andreae jährlich ein oder auch mehrere Werke. In den Jahren 1909 und 1911 wurden einige Werke gedruckt und herausgegeben, in den Jahren 1914 bis 1917 sind nachweislich keine neuen Werke zu finden. Das Komponieren von *Abenteuer des Casanova* zog sich über mehrere Jahre von etwa 1920 bis 1923. Bis zur Komposition des op. 35 im Jahre 1928 erscheint kein weiteres Werk mehr. Bis zur letzten Komposition, dem op. 42, werden die Zeitabstände zwischen den Werken immer grösser.

Texte

Wirft man einen Blick auf die vertonten Texte, so begegnet man einem breiten Spektrum, das von bekannten deutschen Autoren (Goethe, Heine, Hesse, Hölderlin, Klabund) bis zu Schweizer Dichtern (C.F. Meyer, G. Keller) und Dichtungen in Schweizer Mundart (Schädelin und Lienert) reicht. Je drei Werke basieren auf Texten von Walter Schädelin und Meinrad Lienert, was die Beziehung des Komponisten zu seiner Schweizer Heimat unterstreicht. Andreae macht sich in den Mundart-Werken, und das werden wir später noch detailliert sehen, verschiedene Eigenheiten des schweizerdeutschen Dialekts zunutze (beispielsweise die Betonung einzelner Vokale oder die Betonung der ersten Silbe). Die Verwendung der Mundart spricht auch für Andreaes Gemeinschafts- und Heimatgefühl, dabei ist es interessant festzustellen, dass sich Othmar Schoeck in seinem umfangreichen Liedschaffen kaum mit der Mundart auseinander setzte.

⁶⁶⁴ Giegling (1959), S. 30.

Verleger

Der wichtigste Verleger für Volkmar Andreae war ab dem op. 7 die Zürcher Firma Gebrüder Hug & Co. in Zürich. Die ersten Werke (op. 1 bis 6) wurden jedoch bei B. Schott's Söhne in Mainz herausgegeben, was durch Andreaes Aufenthalt in Deutschland (Köln und München) naheliegend erscheint. Vereinzelte Werke kamen bei anderen Verlegern heraus wie etwa bei Bote & Bock, bei Leuckart, Boosey and Hawkes sowie bei Edition Macheret. Im Eigenverlag erschienen hingegen die op. 25 (zusammen mit Adolph Fürstner) und op. 34. Richard Strauss riet übrigens dem Schweizer Komponisten im Jahre 1905, sich von seinem Verleger Hug in Zürich zu trennen und empfahl ihm, sich der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer anzuschliessen, die Strauss 1898 selbst mitbegründet hatte. Andreae widersetzte sich dem Drängen stets, obwohl Strauss manches versuchte, um Andreae zu einem Wechsel zu bewegen:

*Ihr Name ist jetzt wichtig genug, dass Sie sich nicht mehr zum Verlegerknechte erniedrigen dürfen. Ich erwarte Ihre sofortige Anmeldung zur Bundesgenossenschaft!*⁶⁶⁵

Uraufführungsorte

Wichtigster Uraufführungsort ist mit vierzehn Uraufführungen Zürich, worauf am Ende dieser Arbeit nochmals hingewiesen wird. Vier Werke wurden in Köln, wo Andreae studierte, uraufgeführt, insbesondere die beiden ersten op. 1 und op. 2. In seiner Heimatstadt Bern gelangten lediglich das frühe op. 3 und das op. 38 zur Uraufführung. Erwähnenswert sind die ausländischen Uraufführungsorte, neben Köln auch noch Darmstadt (op. 14), Duisburg (op. 25), Dresden (op. 34) und Wien (op. 36). Diese Städte standen ausschliesslich unter dem Einfluss eines Künstlers oder Ensembles, mit denen Andreae enge Beziehungen pflegte, beispielweise Fritz Busch in Dresden oder der Wiener Männergesangsverein.

Werke für Chor

Auffallend ist die Tatsache, dass allein achtzehn Werke (einschliesslich der beiden Opern) einen Chor vorsehen. Dreizehn Werke sind ausschliesslich für Männerchor komponiert, was die enge Beziehung zu diesem Genre ersichtlich macht. Folgendes Zitat aus dem Jahre 1907 belegt, dass Andreae auch Werke aus der eigenen Feder von seinem Chor hat aufführen lassen.

⁶⁶⁵ Strauss an Andreae, 5. Oktober 1905: Brief abgedruckt in Engeler (1986), S. 188.

R.T. *Der Männerchor Zürich bereitet zwei Liederkonzerte vor; (...) ferner drei Lieder von Andreae, verschiedenartig und doch alle schön; (...) Wie gesagt, das Programm verspricht viel, das auch gehalten wird; dafür bürgen der Männerchor Zürich und sein Direktor Volkmar Andreae.*⁶⁶⁶

Der Chorgesang hatte in Zürich eine lange Tradition und ist eng mit dem Aufschwung der Stadt im 19. Jahrhundert verbunden. Die Chöre bildeten dabei ein wichtiges Zentrum für die Gemeinschaft, in der sich die Gesellschaft von Zürich zusammenfand. Das Verständnis von Andreaes Chorkompositionen, insbesondere jenes für Männerchor, liegt im Chorlied des 19. Jahrhunderts begründet. Dazu gehört auch der Aufschwung der Gesangsvereinigungen, der eng mit der patriotischen Begeisterung verbunden war, was gleichzeitig Bezüge zum Volkslied herstellen lässt, dem wir später bei Andreae noch begegnen werden. Der Männerchorgesang hat sich im 19. Jahrhundert vor allem im mittleren Bürgertum verbreitet, dem sich Andreae ebenfalls verpflichtet fühlte. Ein weiteres Charakteristikum des anbrechenden 20. Jahrhunderts war der Orchestergesang, der den Übergang vom häuslichen Gesang in die grossen Konzertsäle manifestierte und dabei die Differenzierung des Klaviersatzes ermöglichte, bei Andreae wäre an dieser Stelle *Li-tai-pe* op. 38 zu nennen.

Kammermusik

Mit dem *Trio* Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello wird das Kammermusikwerk mit der Opuszahl 1 betrachtet und später mit dem *Trio* Nr. 2 op. 14 in Verbindung gebracht, wobei formale und harmonische Erwägungen im Vordergrund stehen.

⁶⁶⁶ *Neue Zürcher Zeitung* (Erstes Abendblatt) vom 8. April 1907.

Trio Nr. 1 f-Moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 1

Das op. 1 (*Trio* in f-Moll für Klavier, Violine und Violoncello) wurde im Druck mit der Widmung an Dr. Karl Munzinger versehen. Hinweise lassen darauf schliessen, dass das Werk von F. Röser kopiert wurde. Bereits dieses erste Opus wurde beim Schott-Verlag in Mainz gedruckt.

1. Satz Allegro**2. Satz Adagio - Vivace assai****3. Satz Allegro ma non troppo****1. Satz:**

Die Vorzeichen beim Satzbeginn verweisen auf die Grundtonart f-Moll, die sich im weiteren Verlauf des musikalischen Geschehens als dominierende Tonart des akkordisch strukturierten Beginns herauskristallisiert. Rhythmisch fällt an derselben Stelle die von Anfang an bestimmende synkopische Struktur ins Gewicht. Die Violine eröffnet allein die Exposition mit dem ersten Thema, das sich auf dem Ton f aufbaut. Das erste Thema wird später oktaviert und unisono auch im Klavier vorgestellt und bei Buchstabe A (wir befinden uns nach wie vor in f-Moll) setzt dann das Violoncello ein, worauf beide Streichinstrumente das erste Thema intonieren, jedoch um zwei Takte versetzt, was auf die Eigenschaften (in Bezug auf die melodische oder kontrapunktische Variationen) dieses Themas verweist. Andreae unterscheidet in den Einsätzen die Dynamik:

Notenbeispiel 1: 1. Satz, Takt 1

Das erste Thema bleibt in der Folge bestimmend, erklingt es doch immer und immer wieder und bleibt dabei eng mit dem Ton f verbunden. Das Thema ist so aufgebaut, dass der Komponist damit einen ausgedehnten kanonartigen Kontext bilden kann, in dem besagtes Thema mehrmals wiederholt und unterschiedlich kombiniert wird. Bei Buchstabe B endet der erste Teil der Exposition in f-Moll, womit dem Ton f bis an diese Stelle eine strukturell massgebliche Aufgabe als Zentralton zufällt. Dieser erste Teil ist somit monothematisch strukturiert, und dem Klavier kommt über weite Strecken eine reine Begleitfunktion zu. Dem Klavier hingegen fällt die wichtige Aufgabe im Bezug auf die rhythmische Gestaltung zu, denn die eingangs erwähnten Synkopen tragen gleichfalls zu einer hörbaren Strukturierung bei.

Bei Buchstabe B wird das zweite Thema der Exposition *molto espressivo* vorgestellt. Im Gegensatz zum ersten Thema fallen die deutlich gegensätzlichere Dynamik und die zahlreichen *piano*-Stellen auf. Diesem gegensätzlichen Charakter trägt auch das reizvolle Pizzicato-Wechselspiel zwischen Violine und Violoncello Rechnung. Harmonisch ist kein eindeutiger Bezug zu einer bestimmten Tonart oder einem „Zentralton“ wie beim ersten Thema auszumachen. Vielmehr verweist die chromatische Struktur auf die Freiheit des Komponisten. Ähnlich wie beim ersten Thema fällt beim zweiten Thema die unisono-Führung der beiden Streichinstrumente auf, wie auch die synkopische Struktur, die dank dem Klavier vermittelt wird. Diese beiden Faktoren bilden einen engen Zusammenhang zwischen erstem und zweitem Thema. Nach Buchstabe B kehrt Andreae wieder nach f-Moll zurück, womit die Haupttonart einmal mehr deutliches Gewicht bekommt. Bei Buchstabe C beginnt ein ausgedehntes Zwischenspiel im Klavier, das in diesem ersten Satz eine Zäsur markiert, aber nicht etwa die Durchführung signalisiert. Das hier gespielte und neu eingeführte Thema wird bei Buchstabe D von Violine und Cello (*molto espressivo*) unisono aufgenommen. In der Zwischenzeit hat sich das harmonische Geschehen nach b-Moll (Subdominante der Grundtonart f-Moll) verlagert und Violine und Cello übernehmen an dieser Stelle die vom Klavier eingangs erwähnte rhythmische Struktur (vgl. Buchstabe B).

7 Takte vor Buchstabe F behandelt Andreae die Tonarten sehr frei und durchschreitet diese auf kleinem Raum, was eine entsprechende Spannung beim Höreindruck auslöst. Nachdem die Exposition (die beim ersten Mal in der Grundtonart f-Moll, bei der Wiederholung auf der Dominante cis-Moll endet) traditionsgemäss wiederholt wurde, verzichtet der Komponist beim Beginn der Durchführung auf die Angabe von Vorzeichen. Nur diese Tatsache unterstreicht die Art einer Durchführung, doch stellen wir fest, dass sich diese in erster Linie auf das zweite Thema konzentriert. Bereits bei Buchstabe F nimmt man wieder das erste Thema wahr, wobei vor allem die rhythmische Struktur massgebend ist.

Nach Ziffer K erklingt abermals das erste Thema, nun aber in Gis-Dur, was einen erhellenden Höreindruck zur Folge hat, wird doch diese Tonart gerne als „verklärend“ gedeutet, nicht zuletzt wegen der Verwendung in Richard Wagners Vorspiel zum Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, was an dieser Stelle des *Trios* Nr. 1 den Eindruck einer innovativen, harmonischen Struktur vermittelt, wobei gleichzeitig die monothematische Struktur erhalten bleibt. Bei Ziffer 11 wird das erste Thema nochmals in Gis-Dur gespielt, doch im Gegensatz zu den vorhergehenden Stellen tritt nun die virtuose Klavierbegleitung stärker in den Vordergrund. Bei Buchstabe S setzt die Reprise konventionell in f-Moll ein. Aber entgegen der Konvention des Sonatensatzes wiederholt

Andreae bei Buchstabe T die identische Struktur von Buchstabe A, nur in der gesteigerten Dynamik im *ff* der Streichinstrumente ist ein Unterschied auszumachen. Auch im Klavier exponiert der Komponist das erste Thema erneut und wiederholt bei Buchstabe V nochmals Buchstabe B. 4 Takte vor Buchstabe Bb folgt der Übergang zur Coda, die in Des-Dur anhebt, sich aber bei Buchstabe Cc zur Grundtonart f-Moll verändert, wo auch das erste Thema ein weiteres Mal gespielt wird. Der Satzschluss erklingt in f-Moll.

2. Satz

Der Komponist verzichtet auch zu Beginn des zweiten Satzes auf Vorzeichen. Das Adagio sieht ein gemächliches 3/2-Metrum vor, das schon aufgrund der Dreierstruktur wieder Erinnerungen an den ersten Satz hervorruft.

Notenbeispiel 2: 2. Satz, Takt 1

Mit dem Übergang zum *Vivace assai* nach Buchstabe B etabliert sich ein 3/4-Metrum. An dieser Stelle schreibt der Komponist wieder Vorzeichen vor und c-Moll wird die massgebende Tonart. Die zahlreichen Tempowechsel sind ein Charakteristikum dieses zweiten Satzes, die auch eine Auswirkung auf den Höreindruck haben, wird doch der Zuhörer mit ständig wechselnden Tempi konfrontiert, die ein Gefühl des musikalischen Flusses, eines ständigen Wechsels zwischen Vorwärtstreiben und Bremsen evozieren. Mit dem ersten Wechsel zum *Tempo primo* verzichtet Andreae erneut auf die Vorzeichen, auch beim daran anschliessenden Wechsel in den 3/4-Takt schreibt er keine Vorzeichen vor, harmonisch bleibt aber g-Moll die dominierende Tonart, bis später der Wechsel nach C-Dur vollzogen wird. Wenn bei Buchstabe G der Satz auch noch B-Dur erreicht, wird nochmals deutlich, im ersten Satz war davon schon die Rede, welche grossen harmonischen Räume hier durchschritten werden, was als typisches Merkmal dieses Satzes festgehalten werden kann.

Beim neuerlichen Erreichen des *Tempo primo* (Buchstabe K) schreibt Andreae *fff* vor und *legatissimo*, womit er an den Anfang des zweiten Satzes erinnert. Nun konzentriert sich alles auf einen einzigen Ton, nämlich c. Violine und Violoncello spielen hier unisono (was im ersten Satz ja schon extensiv eingesetzt wurde), dafür übernimmt die Klavierbegleitung einen dramatischen und virtuoson Part. Der Schluss des Satzes endet *morendo*, *ppp* und in C-Dur, vom Klavier mit Tremoli begleitet.

3. Satz

Der Finalsatz (*Allegro ma non troppo*) beginnt in der Haupttonart des *Trios*, in f-Moll. Das erste Thema erklingt, wie wir das auch im ersten Satz beobachtet haben, bereits im ersten Takt – hier wird es aber im Klavier exponiert. Die Pizzicati des Violoncello übernehmen dagegen eine Begleitfunktion. Im sich anschliessenden Wechselgesang zwischen Violine und Violoncello wird die Violine immer dominierender wahrgenommen.

Notenbeispiel 3: 3. Satz, Takt 1

Bei Buchstabe C wird das zweite Thema eingeführt. Im Gegensatz zum ersten Thema ist es akkordisch aufgebaut und entsprechend mehr in der Vertikalen strukturiert. Bis zu Buchstabe K verarbeitet der Komponist dieses thematische Material, ehe dort (vor Buchstabe K) das erste Thema wieder im Cello erklingt, später auch in der Violine. Gleichzeitig mit dem Erreichen des ersten Themas wird auch die Haupttonart f-Moll erreicht, die nach wie vor das tonale Zentrum bildet. Nach einem Vorzeichenwechsel (Buchstabe L) verschiebt sich das harmonische Gewicht nach Des-Dur, doch sobald das *Tempo primo* wieder erreicht wird, wechselt auch die Tonart wieder nach f-Moll, was dessen zentrale Bedeutung nochmals unterstreicht. Vor Buchstabe Q setzt die Reprise (*Tempo primo*) im Klavier ein, anschliessend auch in der Violine und im Violoncello (vergleichbar mit Buchstabe A). Die Coda hebt bei Buchstabe V im *fff* an und beeindruckt mit ihrem energischen Gestus. Dass nun an dieser Stelle F-Dur erreicht wird, ermöglicht eine Art „versöhnliche“ Rückschau auf den Hauptsatz des ersten Satzes, was dem Werk eine geschlossene und vollendete Struktur verleiht und auf die geschickte Vorgehensweise des Komponisten schliessen lässt. Auch der prägnante 3/4-Takt acht Takte vor Buchstabe Y erinnert nochmals an den Anfang dieses Werks.

Notenbeispiel 4: 3. Satz, Buchstabe V

Notenbeispiel 5: 3. Satz, Schluss

Trio Nr. 2 Es-Dur für Klavier, Violine und Violoncello op. 14

Nach der Betrachtung des ersten *Trio* op. 1 bietet sich der Vergleich mit Andreaes zweitem *Trio* op. 14 in Es-Dur an. Eine Fragestellung wird sein, inwieweit sich der Kompositionsstil des Komponisten inzwischen verändert hat und ob es Parallelen zum ersten Werk derselben Gattung gibt. Das op. 14 entstand zwischen Februar 1908 und dem 21. Mai 1908. Nur eine Woche später, am 27. Mai 1908, wurde es in Darmstadt uraufgeführt. Andreae widmete es „Seiner Königlichen Hoheit Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen“ und gedruckt wurde es von den Gebrüdern Hug in Zürich und Leipzig⁶⁶⁷. Auf Anregung des deutschen Tonkünstler- und Musikpädagogenverbands veranstaltete man am 7. Juni 1910 in Crefeld einen „Volkmar Andreae-Abend“, an dem, neben der *Sonate in D-Dur* für Klavier und Violine op. 4, den *Sechs Liedern für Tenor* (aus op. 12 und op. 15) auch das *Zweite Klaviertrio* op. 14 gespielt wurde; den Klavierpart spielte der Komponist persönlich.

1. Satz, **Allegro moderato**
2. Satz, **Molto Adagio**
3. Satz, **Presto**
4. Satz **Allegro con brio, assai vivace**

1. Satz

Die Klaviereinleitung geht einher mit der Exposition des ersten Themas (der Komponist schreibt Vorzeichen), woran sich der Einsatz des Violoncello (Ziffer 1, *mf* und *espressivo*) auf dem Ton f und dann 5 Takte nach Ziffer 1 jener der Violine auf dem Ton a (*mf* und *espressivo*) anschliessen, beide Streichinstrumente exponieren bei diesen Einsätzen das erste Thema, was bereits die strukturelle Nähe zum ersten *Trio* zeigt.

Notenbeispiel 6: 1. Satz, Takt 1

Bei Ziffer 2 wird abermals das erste Thema unisono in allen drei Instrumenten intoniert, womit sich das Thema unweigerlich beim Hörer einprägt. Andreae entwickelt an dieser Stelle auch eine Dramatik, die vor allem der virtuose Klavierpart zu verantworten hat. Bei den Ziffern 9, 11, 15,

⁶⁶⁷ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Pl.-Nummer G.H. 4375.

29 und 30 erklingen ausschliesslich Einsätze des ersten Themas, was auch hier die Vermutung auf eine monothematische Struktur erhärten lässt und an das erste *Trio* erinnert.

Notenbeispiel 7: 1. Satz, Ziffer 11

Notenbeispiel 8: 1. Satz, Ziffer 15

Mehr noch als beim *Trio* Nr. 1 wirkt dieser Satz trotz seiner Monothematik, aber dank der dynamischen und harmonischen Gestaltung, abwechslungsreich und keinesfalls monoton, auch wenn die thematische Struktur dies implizieren könnte. Die vorhin genannten Einsätze des ersten Themas bewegen sich in unterschiedlichen Tonhöhen und zwar vor allem auf den Tönen d, e und es. Der Schluss des ersten Satzes steht konventionell in Es-Dur.

2. Satz

Der zweite Satz (*Molto Adagio*) übernimmt die Funktion eines Zwischenspiels. Mit dem wogenden 6/8-Takt und der Tonart Ges-Dur begibt sich dieser Satz in eine entlegene Tonartengegend. Im Verlaufe des Satzes werden weite harmonische Felder durchschritten, thematisches Material tritt aber dabei kaum in Erscheinung. Aussergewöhnlich und im Gegensatz zum *Trio* Nr. 1 auch ungewohnt, erscheint die Satzbezeichnung *religioso* bei Ziffer 43. Die Klavierbegleitung ist auch in diesem Satz sehr anspruchsvoll und dominiert das Geschehen an vielen Stellen. Der Satzschluss landet über Ges-Dur in Fis-Dur im *pppp*; daran schliesst sich *attacca* der dritte Satz an.

Notenbeispiel 9: 2. Satz, Takt 1

Notenbeispiel 10: 2. Satz, Ziffer 39

3. Satz

Das *Presto* ist von motorisch-tänzerischem Charakter. Die Violine trägt das erste Thema bereits im ersten Takt vor, ehe es bei Ziffer 47 auch im Cello exponiert wird. Die über weite Strecken identisch bleibende Rhythmusstruktur ist letztlich bedeutender als die melodische, die sich an dieser Stelle bereits leicht verändert hat. Trotz des raschen Tempos wird die immer gleich bleibende Melodieführung wahrgenommen.

Notenbeispiel 11: 3. Satz, Takt 1

Bei Ziffer 50 ändert sich die Klavierbegleitung schlagartig und ausladende Arabesken fallen besonders auf. Zehn Takte vor Ziffer 55 ist ein Doppelstrich erreicht, der nicht nur grafisch eine Zäsur markiert. Daran schliesst sich das *Andante moderato, molto rubato* an, das eine einzige grosse Gesangslinie vorstellt (wir hatten auch im *Trio* Nr. 1 eine ähnliche Stelle herausgehoben), die mit Arpeggien begleitet wird.

Notenbeispiel 12: 3. Satz, vor Ziffer 55

Andreae schreibt an derselben Stelle in den Skizzen: „Sehr langsam (Fast doppelt so langsam wie vorher)“ – und so scheint die Musik an dieser Stelle des Satzes beinahe stillzustehen, was einen grossen Kontrast zur bis anhin dominierenden Bewegung und Geschwindigkeit bedeutet. Viele Agogikzeichen und Eintragungen des Komponisten zum Charakter der Musik prägen die Skizzen; das unterstreicht das Anliegen des Komponisten, genauere Details zum Charakter der Musik festzuhalten. Die harmonische Struktur verdichtet sich zunehmend, nach Ziffer 58 werden Violine und Cello wiederum parallel geführt. Die ausladenden, arpeggierten Klavierakkorde erinnern an den ersten Satz des *Trios*. Nun folgt die Rückkehr zum Presto des *Tempo primo*, dazu erklingen heftige, dramatisierende Tremoli im Klavier.

Notenbeispiel 13: 3. Satz, vor Ziffer 62

Der Ton Es im *ppp* bereitet den Übergang zur Reprise des ersten Themas des dritten Satzes vor.

4. Satz

Der rhythmisch akzentuierte Satz (*Allegro con brio*) beginnt konventionell in der Grundtonart des *Trios*, in Es-Dur. Viele Punktierungen unterstreichen die Bedeutung des Rhythmischen in diesem Satz. Auch hier fällt auf, dass das thematische Material über lange Abschnitte unisono vorgetragen wird. Inmitten dieses temporeichen Satzes schiebt Andreae (auch das scheint eine Eigenheit des Komponisten zu sein) *espressivo*-Stellen ein, die überwiegend akkordisch strukturiert sind und die Funktion von Ruhepolen übernehmen.

Notenbeispiel 14: 4. Satz, Takt 1

Auffallend sind hier nochmals die präzisen Charakterbezeichnungen, die im *Trio* Nr. 1 fehlten, aber der Komponist hier in die Noten schreibt: bei Ziffer 74 heisst es etwa „lustig“ oder bei Ziffer 75 „einschmeichelnd“. Bei Ziffer 78 glaubt man für kurze Zeit ein zweites Thema auszumachen, doch diese Illusion wird bei Ziffer 86 mit der Rückkehr des *Tempo primo* und des ersten Themas (Andreae mahnt hier: „nicht eilen!“) verdrängt.

Notenbeispiel 15: 4. Satz, Ziffer 86

Erst nach Ziffer 92 erklingt doch noch das zweite Thema, so wie man es vorher erst zu vernehmen glaubte (*espressivo* resp. *molto espressivo*). Die Triller, acht Takte vor Ziffer 96, künden vom Ende dieser kurzen Episode. „Mit grosser Leidenschaft“ setzt die Musik bei Ziffer 97 ein. Die schweren Akkorde im Klavier bei Ziffer 9 dramatisieren ein letztes Mal das musikalische Geschehen, Andreae verwendet kurz vor dem Ende, drei Takte nach Ziffer 102, sogar drei Manuale. Nach einem unisono-Aufstieg aller drei Instrumente endet die Musik in Es-Dur und somit in der Haupttonart des Werkes.

Notenbeispiel 16: 4. Satz, Schluss

Reflexionen I: Kammermusik

Die kompositorische Entwicklung vom ersten zum zweiten *Trio* ist bemerkenswert, erkennt man doch daran, wie sich Andreae den Anforderungen dieser Gattung gestellt hatte. Offensichtlich war es ihm ein grosses Anliegen, das Klavier und die beiden Saiteninstrumente genau aufeinander abzustimmen, um eine Balance zwischen den beiden Klangkörpern, dem angeschlagenen und dem gestrichenen Ton, zu erreichen. Die Vielseitigkeit der Spielmöglichkeiten und die breite formale Anlage, dreisätzlich bei Nr. 1, viersätzlich bei Nr. 2, vermitteln einen sinfonischen Zugriff. Die variantenreich eingesetzten Spielmöglichkeiten der drei Instrumente lassen reichhaltige und abwechslungsreiche Klangfarben entstehen, im *Trio* Nr. 2 noch stärker als in Nr. 1. Immer steht aber die Transparenz im Mittelpunkt, was Andreae erreicht, indem er die Streicherstimmen weit auseinander und das Klavier oft in der Mitte positioniert.

Das *Trio* Nr. 1 ist mit seiner Dreisätzlichkeit konventionell gebaut, wie es für einen jungen Komponisten, der sozusagen direkt vom Konservatorium kommt, sicher nicht überraschend ist. So überrascht auch die Dominanz des ersten Satzes und des ersten Themas kaum. Der für eine

Sonatensatzform typische, und beispielsweise bei Beethoven kultivierte Kontrast zwischen erstem und zweitem Thema findet hier weniger im Harmonischen als vielmehr in der Dynamik statt. Die Reprise allerdings ist insofern unkonventionell, als das thematische Material im Vergleich zur Exposition weitgehend identisch wiedergegeben wird, ohne einen harmonischen Wechsel vorzunehmen und Andreae also den harmonischen Ausgleich (Tonika-Tonika) der Tonika-Dominant-Spannung in der Exposition nicht vollzieht. Dafür erfüllt die Coda ihren Zweck im Sinne der Tradition und schliesst den ersten Satz in der Haupttonart f-Moll ab. Der langsame Mittelsatz prägt sich weniger wegen des thematisch-motivischen Materials ein, als vielmehr wegen der Klangatmosphäre und der zahlreichen Tempowechsel. In der Gesamtstruktur des *Trios* fungiert dieser Satz als Mittelteil, der den Übergang vom ersten zum dritten Satz markiert. Schon die tiefen Töne im Klavier zu Beginn des zweiten Satzes schaffen einen Kontrast zum ersten Satz und rufen eine kontrastierende Stimmung hervor. Der Satz mutet trotz der Aufhellung nach Dur melancholisch an. Das Klavier dominiert hier, im Gegensatz zum ersten Satz, über weite Strecken mit seinen Akkorden. Triller markieren, und das entspricht der Konvention, einen Übergang, bei Andreae wird daran anschliessend ein neues Thema exponiert. Harmonisch fallen die zahlreichen Sekundreibungen ins Gewicht. Andreae wiederholt in diesem Satz die Einleitung mit den klagenden Streicherklängen und den wechselnden Oktavierungen im Klavier – dies war bereits im ersten Satz ein auffälliges Merkmal. Der schnellere Teil treibt das Geschehen auch klanglich in die Höhe und es kommt zu ausgiebiger thematisch-motivischer Arbeit. Das Klavier wartet mit wuchtigen Oktavschlägen auf, dann verleihen die Arabesken im Klavier einen romantisierenden Unterton. Die gegenläufigen Bewegungen (Cello aufsteigend mit Pizzicati, die Violine *arco* absteigend) erhöhen die Dichte des Höreindrucks.

Der Finalsatz baut mit einem ersten und zweiten Thema in der Exposition auf der konventionellen Sonatensatz-Architektur auf. Auch hier stellen wir wieder die Bemühungen des Komponisten fest, einen Kontrastreichtum zwischen diesen beiden Themen herbeizuführen. Man spürt die Verbundenheit zur Tradition einerseits (motivisch-thematische Arbeit), und den Willen des Erneuerns andererseits (harmonische Verbindungen). Die am Ende erreichte Tonart F-Dur ermöglicht eine „versöhnliche“ Rückschau auf das erste Thema des ersten Satzes, was dem Werk eine geschlossene Struktur verleiht. Der Kontrast zwischen dem ersten und zweiten Thema ist eklatant, da das zweite im Gegensatz zum ersten gegenläufig und abwärts gerichtet ist. Die Sanglichkeit der einzelnen Themen fällt hier ebenfalls ins Gewicht. Die Reprise des ersten Themas erfolgt zunächst im Cello, dann in der Violine. Nach einem Ruhepunkt folgt im Cello ein weiteres, drittes Thema, das eigenwillig im Klavier eingebracht wird, bevor dort die Reprise des

ersten Themas einsetzt. Nochmals nimmt die Violine das zweite Thema mit seinem slawisch-tänzerischen Einschlag auf, bevor ein nahtloser Übergang zum ersten Thema vollzogen wird. Das *Trio* Nr. 2 lässt uns auf einen in technischer und struktureller Hinsicht fortschrittlichen Komponisten treffen. Aufgrund der monothematischen Struktur wirkt der Satz auf den ersten Blick eintönig, doch Andreae ergänzt die zurückhaltende thematische Arbeit mit unzähligen dynamischen und harmonischen Gestaltungsmitteln, so dass hier ein überaus farbiger Eröffnungssatz erklingt. Die Sonatenform war ursprünglich stark monothematisch geprägt, nicht nur bei Joseph Haydn, aber dort besonders gut nachzuverfolgen, etwa im ersten Satz der *Klaviersonate* C-Dur Hob XVI: 4, der durchgehend monothematisch gehalten ist und dem nicht wie sonst üblich ein kontrastierendes Seitenthema gegenüber gestellt wird.⁶⁶⁸ Im Gegenzug wird aber das Hauptmotiv des einzigen Themas in vielfältiger Weise variiert und die harmonischen Zusammenhänge bekommen ein grösseres Gewicht. Die viersätzliche Anlage des *Trios* Nr. 2 könnte bei Andreae auch eine Sonatensatzform darstellen, die hier quasi über das ganze Opus ausgebreitet wird, womit eine formale Anlage in Betracht zu ziehen ist, die sich mit Liszts Prinzip der „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“⁶⁶⁹ vergleichen liesse.

Der zweite Satz bei Andreae übernimmt, ähnlich wie jener des ersten *Trios*, die Funktion eines Zwischenspiels, der den Übergang vom ersten zum dritten Satz markiert. Die harmonischen Ausarbeitungen fallen auch hier mehr ins Gewicht als die thematisch-motivische Arbeit. Wieder bilden tiefe Klavierakkorde eine eigenwillige Klangatmosphäre, woraus sich zuerst das Cello herauslöst, doch bleiben die Klavierakkorde für den ganzen Satz bestimmend. Über dem Satz liegt eine klagende Stimmung, die durch überraschende Tonartenwechsel noch verstärkt wird. Bruchstücke von thematischem Material werden zwar immer wieder wahrgenommen, doch ein eigentliches Motiv oder Thema entwickelt sich daraus nicht, d.h. es findet keine thematisch-motivische Arbeit statt. Mit dem Schluss des Satzes kehrt dann aber Ruhe ein. Die Quintenläufe im Klavier verleihen dem Satz auch einen veristischen Charakter, der starke Gebrauch von chromatischen Strukturen ist ausserdem auffallend. Mit der Reprise des Satzanfangs erinnern die tiefen Klavierklänge mitunter an den ersten Satz. Der Schluss wartet mit simplen Klavierakkorden auf. Der Satz wirkt mit seiner harmonischen Unabhängigkeit innovativ und stellt eine Zäsur innerhalb dieses Werks dar. Der Komponist scheint sich von Tonartenzwängen befreien zu wollen.

⁶⁶⁸ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: *Sonatenform / Sonatenhauptsatzform* in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972ff. (25. Auslieferung, 1997), S. 1-20

⁶⁶⁹ Vgl. Carl Dahlhaus: *Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit* in: Die Musikforschung, Jg. 41, 1988, Nr. 3, S. 202–213.

Der dritte Satz ist als traditioneller Tanzsatz (Scherzo) zu interpretieren. Die prägnante Motorik treibt das Geschehen voran, erst beim Doppelstrich (zehn Takte vor Ziffer 55) wird das Tempo reduziert und ein Ruhepol erreicht. An dieser Stelle entfaltet sich ein spürbar „impressionistisches“ Klangbild, das auf bereits angesprochene kompositorische Vorbilder von Andreae schliessen lässt, insbesondere Claude Debussy wäre zu nennen, wofür insbesondere die Ganztonreihen sprechen. Die Klavierbegleitung ist an manchen Stellen von flirrendem Charakter, alle Instrumente werden sehr virtuos behandelt. Immer wieder gibt es aber auch Ruhepunkte. Die dreiteilige Struktur des Satzes ist gut hörbar. Die Klavierakkorde erinnern an den Anfang des ersten Satzes und auch an den zweiten Satz des *Trios* Nr. 1.

Der vierte Satz ist, was seine Anlage betrifft, wieder einem konventionellen Aufbau verpflichtet. Erstes und zweites Thema werden unabhängig voneinander vorgestellt und verarbeitet (hier wird gleichsam der „fehlende“ Themenkontrast des ersten Satzes nachgeholt), doch auch hier schiebt Andreae immer wieder ruhige Stellen ein. Auffallend sind, und auch daran erkennt man die Weiterentwicklung in Andreaes Komponierweise, die vermehrt auftretenden Charakterisierungsbezeichnungen in der Musik. Zudem macht der vierte Satz glauben, eine Variation des ersten Themas des ersten Satzes zu sein. Auffallend sind des Weiteren die prägnante Themenführung, die Polyphonie und das farbenreiches Kolorit. Andreae bewegt sich zwar relativ frei mit den Formen dennoch bleibt die Beziehung der Themen untereinander das Stück über gewahrt. Mit dem angestrebten Bogen vom ersten bis zum letzten Satz wird auch ein übergeordnetes Prinzip der Einsätzigkeit nochmals deutlich, das vor allem dem zweiten Trio eine symphonische Breite verleiht. Die Gleichberechtigung der drei Stimmen bezüglich des solistisch-virtuosen Anspruchs, ihrer klanglichen Eigenart und ihrer Teilnahme am musikalischen Geschehen rückt Andreae Werke auch in die Traditions- und Gattungslinie von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms.

Die Wahl der Tonarten lässt Raum für Spekulationen. Erstaunlicherweise steht auch das *Violinkonzert* von Andreae in f-Moll – der Tonart also des *Trios* Nr. 1 –, was in diesem Fall das *Violinkonzert* von Antonio Vivaldi (*L'inverno*, RV 297) in Erinnerung ruft. Selbstverständlich kann die Begeisterung für die Tonart auch von einem anderen Werk gekommen sein, die Andreae bewunderte, etwa Ludwig van Beethovens *Klaversonate* Nr. 23 op. 57, die *Appassionata*, die ebenfalls in f-Moll steht. Und auch auf Antonín Dvořáks *Klaviertrio* Nr. 3 op. 65 von 1883, das ebenfalls in f-Moll steht, sei an dieser Stelle hingewiesen, da dieses wegen seiner Dramatik auch für den jungen Komponisten beeindruckend hätte sein können. Wir begegnen bei Dvořák

ebenfalls einem dichten Klaviersatz und gleichzeitig einer streckenweise einfachen Thematik. Der langsame Satz in seinem *Klaviertrio* mit seiner beinahe meditativen Haltung könnte ein Vorbild für Andreae gewesen sein, wie auch die zahlreich darin erklingenden Akkordostinati in der Klavierbegleitung. Auch in Dvořáks *Trio* Nr. 2 op. 26 spielt der Rhythmus eine zentrale Rolle, insbesondere im Finalsatz, in dem er sich übrigens, wie Andreae, auf den Anfang des Werkes und den ersten Satz zurück besinnt.

Liedzyklus

Chilbizyte für eine Sopran- und eine Tenorstimme mit Klavierbegleitung op. 18

1. Wänn d’Fasnecht ine rytid
2. ,s Plangliedli
3. ’s Anneli
4. Chilbi
5. Tue uf, Härzallerliebsti!
6. Häst du um mich dy Arme gleit
7. Chilbitanz

1. Wänn d’Fasnecht ine rytid (*Wenn die Fasnacht hereinkommt*)

Das erste Lied steht in einem „Frischen Zeitmass“, soll aber „nicht zu rasch“ vorgetragen werden, die Klavierbegleitung wird mit „sehr rhythmisch“ präzisiert. Der wogende 6/8-Takt erstreckt sich über das gesamte erste Lied. Während zehn Takten wiederholen sich gleichbleibende Quintsprünge auf F-Dur, der Grundtonart des Liedes. Das Rhythmusmuster bleibt für das ganze Lied identisch. Mit dem Tonartwechsel nach As-Dur setzt die Frauenstimme ein, der Liedschluss steht konventionell in F-Dur.

Notenbeispiel 17: Lied Nr. 1, Anfang

Das Lied erzählt vom Dreikönigstag, an dem die jungen Menschen auf die Strasse gehen, um den Moment des Jahres zu feiern, wenn die Tage wieder länger und die Schatten kürzer werden. „Sie“ trägt, wie dem Text zu entnehmen ist, den Namen Annebethli.

2. ’s Plangliedli (*Sehnsuchtslied*)

Das „lebhaftes“ Lied steht im 3/8-Takt und wird von der Frauenstimme vorgetragen, „Sie“ hofft in diesem Lied, dass „Er“ zu ihr kommen möge. Zu Beginn des Liedes wechselt die Harmonik zwischen Es- und Des-Dur, erst zum Liedschluss hin setzt sich Des-Dur als Haupttonart durch.

Notenbeispiel 18: Lied Nr. 2, Anfang

3. 's Anneli

Mit „frischem Zeitmass“ im 2/4-Takt beginnt das dritte Lied ebenfalls in Des-Dur und knüpft so harmonisch an das Ende des zweiten Liedes an, jedoch verzichtet Andreae hier auf die Vorzeichen. Unmittelbar nach Beginn erfolgt ein harmonischer Wechsel nach G-Dur und später nach C-Dur, in welchem der 2/4-Abschnitt endet. Im Gegensatz zu den beiden ersten Liedern fällt hier die deutlich freiere Behandlung der Melodieführung auf.

Notenbeispiel 19: Lied Nr. 3, Einsatz „Sie“

Für den nun folgenden Abschnitt schreibt der Komponist wieder Vorzeichen vor, und Es-Dur wird zur dominierenden Tonart. Zunächst beginnt die Frauenstimme, „Sie“ singt davon, dass sie nicht aus dem Haus kommen dürfe und davon träume, ein schönes Kleid zu besitzen. Die Begleitung dazu ist sanft und langsam. Die Einleitung wird wiederholt (wiederum im 6/8-Takt und in Es-Dur), dann antwortet „Er“ mit der Bitte, dass „Sie“ doch aus dem Haus kommen soll. Die Coda (wiederum im 2/4-Takt) erklingt im Klavier und erinnert dem Stil nach wieder an das erste Lied. Das Liedende erklingt in C-Dur.

4. Chilbi (*Kirchweih*)

Auch das vierte Lied ist mit „lebhaft“ (wie schon das zweite Lied) überschrieben und steht, wie das erste Lied, im 6/8-Takt. Erneut fällt der Verzicht des Komponisten auf Vorzeichen auf. Zu Beginn bewegt sich die Musik zwar in as-Moll, die Einleitung scheint an den Liedtitel anknüpfen zu wollen, trägt sie doch einen lebhaften Charakter.

Notenbeispiel 20: Lied Nr. 4, Anfang

Es folgt ein Rezitativ der Frauenstimme; dann werden die Einleitungstakte nochmals wiederholt, nun aber einen Halbton tiefer. Den Übergang zum 6/8-Teil meistert Andreae harmonisch, indem er verschiedene Septakkorde anklingen lässt, um dann wieder zu as-Moll zurückzukehren. Dann zitiert der Komponist typische Tänze der Schweizer Volksmusik: einen Walzer (in H-Dur), einen Schottisch und eine Mazurka. „Sie“ gibt ihrer Freude Ausdruck, dass nun Chilbi ist, verstärkt durch mehrmaliges Wiederholen des Spruchs „S ist Chilbi hüt“ („Heute ist Kirchweih“), wozu

Andreae einen verminderten gis-Septakkord schreibt und damit an die mehrmaligen Septakkorde von vorhin anknüpft.

Notenbeispiel 21: Lied Nr. 4, Seite 12

Gegen Ende des Liedes wird das Tempo deutlich beschleunigt, womit der Charakter eines sich beschleunigenden Tanzes deutlich wird. Das Lied endet mit einem authentischen Schluss über A-Dur in D-Dur.

5. Tue uf, Härzallerliebsti (*Öffne, Herzállerliebste*)

Das fünfte Lied steht ebenfalls in einem „lebhaften Zeitmass“ und im 2/4-Takt. Die einprägsame Achtel-Begleitung im Klavier bestimmt das gesamte Lied, das wieder Vorzeichen hat und in E-Dur steht. Zunächst bittet „Er“ „Sie“, die Tür zu öffnen, weil er sonst graue Haare bekomme. „Sie“ hat aber Angst, dass man ihn erkennen könnte, weil der Mond so hell scheine. Der Mittelteil, den nur „Er“ singt, steht kontrastierend in e-Moll. Am Ende des Liedes (wie der Anfang in E-Dur) lässt sie ihn doch eintreten. Gerade an diesem Lied ist ein mit einfachen Mitteln erreichter kurzer theatralischer Aufbau zu erkennen.

6. Häst du um mih dy Arme gleit (*Hast Du deine Arme um mich gelegt*)

Andreae schreibt über die ersten Takte: „Ziemlich langsam, innig aber nicht sentimental“. Vorgegeben sind ein 9/8-Takt und keine Vorzeichen. In diesem Lied singt „Er“ und freut sich, dass „Sie“ die Arme um ihn gelegt hat. Nach einem Rezitativ folgt ein Arioso, das von Achtelakkorden im Klavier begleitet wird. Hier finden wir einen klassischen Aufbau mit Rezitativ und anschliessender Arie. Der Gesang breitet sich arienhaft über dieser Begleitstimme aus und wechselt zwischen E-Dur und Es-Dur. Und dass eben auch die Musik sich am Text und der Handlung orientiert, zeigt die Tonartenwahl für besonders bedeutsame Worte des Liedes: auf das Wort „Find“ (*Feind*) erklingt ein D-Dur-Akkord, auf das Wort „Totfind“ (*Todfeind*) ein fis-Moll-Akkord. Zum Schluss lichtet sich entsprechend der Gemütslage des Jünglings auch das harmonische Geschehen und endet über einen G-Dur-Septakkord in C-Dur.

7. Chilbitanz (*Kirmestanz*)

„Ziemlich bewegtes Zeitmass“ und einen 3/4-Takt sieht Andreae im letzten Lied dieser Sammlung vor. Es ist das längste Lied des Zyklus. Das Lied ist geprägt von einem Walzer in Es-Dur. „Er“ ist vor lauter Tanzen ganz übermütig geworden, dennoch lautet die Anweisung des Komponisten, dass die Musik, zwar *ff*, „schwerfällig“ klingen müsse. Damit spielt Andreae vermutlich auf den Volksmusikcharakter dieses Werkes an, dem diese Schwerfälligkeit und Bodenständigkeit eigen ist.

Notenbeispiel 22: Lied Nr. 7, Anfang

Wie schon im vierten Lied „Chilbi“ greift hier Andreae neuerdings den volkstümlichen Tanz auf und verwebt ihn mit dem Lied. Nach einem Tonartenwechsel nach As-Dur erhebt sich ein feiner Walzer, woraus sich ein rührender Wechselgesang des Liebespaars entwickelt - „Sie“ und „Er“ sind endlich vereint. Ein Zwischenspiel des Klaviers schafft eine kurze Pause, nachdem wieder Es-Dur erreicht wird, steht alles auf einer Fermate still. Dann wiederholt sich noch einmal der Liedanfang im Sinne einer Reprise. Das Schlussritornell im Klavier bringt tänzerischen Schwung, und das Lied und das Werk enden auf E-Dur. Somit ergibt sich die folgende Struktur: A-B-A'-C.

Reflexionen II: Liedzyklus

Im besprochenen Liedzyklus kommt es zu einer bemerkenswerten Verknüpfung von Text und Musik, die mit den Zitaten von Schweizer Volksmusikthemen noch verstärkt wird. Andreae versteht den Text als dramaturgische Vorlage und komponiert sozusagen entlang der erzählten Geschichte. Die Begleitung ist über weite Strecken verhältnismässig einfach gehalten und entspricht damit durchaus dem Textinhalt und der dichterischen Qualität der Vorlage.

Die Texte sind in Iberger Mundart geschrieben. Die Gemeinde Iberg liegt im Innerschweizer Kanton Schwyz, zu dem Volkmar Andreae eine enge Beziehung hatte, besass er doch in Oberaegeri im benachbarten Kanton Zug ein Haus, in welchem er sich gerne aufhielt, um wieder zu Ruhe zu kommen. Der Iberger Dialekt gehört zu den höchstalemannischen Dialekten, die eine Gruppe der alemannischen Dialekten bilden und sich dadurch auszeichnet, dass im Hiatus keine Diphthongierung durchgeführt wurde. Bekannt wurde der Dialekt vor allem durch Meinrad Lienert, der nicht nur Liedtexte wie *Chilbi* verfasste, sondern mit seiner Iberger Bearbeitung von Gall Morels *Der Franzos im Jbrig* von 1895 Bedeutung erlangte. Die Liedtexte von Lienert

gelten allgemein als der traditionellen Schweizer Geisteshaltung verpflichtet und stehen in der literarischen Tradition von Jeremias Gotthelf. Inhaltlich sind die Texte einer eher konservativen Haltung verpflichtet, die wiederholt auch Fremdenfeindlichkeit, Wehr- und Waffenstolz thematisieren.⁶⁷⁰ So erstaunt es nicht, dass neben Andreae auch noch andere Komponisten Texte von Lienert vertont haben, genannt seien Walther Schulthess, Othmar Schoeck (etwa op. 21 und 34⁶⁷¹) oder Hans Lavater, um nur einige zu nennen.⁶⁷² Lienert verbrachte eine „goldene Jugendzeit“⁶⁷³ in der Umgebung von Einsiedeln und nahm von dort viele prägende Eindrücke mit, die in seine Gedichte einfließen. Seine eigene Heirat fand Eingang in zahlreichen Liebesgedichten (*Schwäbelpfyfli* von 1920 oder *Us Härz und Heimed* von 1933). 1919 überreichte ihm die Universität Zürich den Ehrendoktor, und am 1. August 1920 erhielt Lienert das Zürcher Bürgerrecht – er war ein gern gesehener Gast in Zürich, etwa im Lesezirkel Hottingen.⁶⁷⁴ Wohl erkannte auch Andreae bei Lienert die Meisterschaft des Erzählens, die von urwüchsigem Humor bis wehmütiges Klagen reicht, wofür man ihn weit herum rühmte und was der Dichter Carl Spitteler ihm schon früh attestierte.⁶⁷⁵

Andreaes Liedzyklus wirft einerseits ein Licht auf die künstlerische Auseinandersetzung des Komponisten mit einem Dialekt der Schweizer Mundart. Andererseits bietet er die Möglichkeit, Andreaes Umgang mit volkstümlichen Texten näher zu erkunden. Entsprechend den Textvorlagen sind die Lieder unterschiedlich vertont, was sich schon daran zeigt, dass Andreae im musikdramatischen Sinne „Rollen“ vorgesehen hatte, indem er die Sopranstimme „Sie“ und die Tenorstimme „Er“ benennt. Damit ist dem vordergründig „einfachen“ Werk eine klare Dramaturgie zugeordnet. Mit der Thematik der „Chilbi“ widmet sich Andreae einem beliebten und volkstümlichen Thema und zeigt auch hier seine nationale Verbundenheit. Nicht, dass er keine „ernsteren“ Texte vertont hätte, aber der Dialekt schien ihm besonders am Herzen gelegen und ihn in der Suche nach einer Art musikalischer Unmittelbarkeit bestärkt zu haben. Indem er dem Werk eine ganz deutliche Strukturierung gibt, vermeidet Andreae, ins Triviale abzugleiten. In den Skizzen zum besprochenen op. 18 entdecken wir über weite Strecken eine Durchnummerierung von a bis h und von 1 bis 26, oder später auch etwa y, z, z', z'', was alles auf eine klare Organisation schliessen lässt. Obwohl Andreae „nur“ die zwei Singstimmen und ein Klavier zur Verfügung stehen, gelingt ihm eine durch und durch lebendige Vertonung der Texte.

⁶⁷⁰ Glaus (1968), S. 15.

⁶⁷¹ Walton (1994), S. 351.

⁶⁷² Kälin (1983), S. 6.

⁶⁷³ Kälin (1983), S. 17.

⁶⁷⁴ Kälin (1983), S. 25.

⁶⁷⁵ Kälin (1983), S. 32.

Die Musik geht genau auf die einzelnen Charaktere ein und schafft es gleichzeitig auch, einen grossen Bogen vom ersten bis zum letzten Lied zu spannen.

Im Zusammenspiel zwischen Sprache und Musik bleibt bei Andreae die Struktur des Textes weitgehend erhalten. Die relativ einfache Klavierbegleitung evoziert die Idee eines Volkslieds. An anderen Stellen deklamiert die Melodie aber auch den Text und betont damit gewisse inhaltliche Einzelheiten. Und noch an anderer Stelle fügt die Musik dem Text eine eigene Dimension hinzu, wenn sie quasi eine Präzisierung der Textebene vornimmt, so dass die Musik Konnotation des Textes wird. Andreae strebte eine hohe Ausgewogenheit von Text und Musik an (Franz Schuberts Lieder, die Andreae sicherlich kannte, gelten als exemplarisch in dieser Hinsicht), was sich in der Anlage von *Chilibzyte* deutlich zeigt.

Robert Schumann war wie viele Künstler im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts überzeugt vom gegenseitigen kreativen Befruchten verschiedener Kunstformen. Einer solchen Gegensätzlichkeit begegnen wir letztlich auch in der Konfrontation von Kunstlied und Mundarttext, Welten, die eigentlich gar nicht so recht zusammenpassen wollen. Der Tonfall der Mundart vermittelt ein volkstümliches Gefühl, das vom Klavier begleitete „Kunstlied“ wirkt dagegen artifiziell. Im Umkreis von Robert Schumann ging es gerade um die Musikalität der Sprache und der Dichtung. Und wenn wir an dieser Stelle schon einen Blick zu *William Ratcliff* wagen, so sei vorweggenommen, dass gerade die Texte von Heinrich Heine für diese Musikalität stehen. Sein *Buch der Lieder* von 1827, das auch das Gedicht *Ratcliff* beinhaltet, wird gerade wegen der „süssen Melodie der Sprache“ hervorgehoben.

Für einen Komponisten ist es natürlich eine Herausforderung, ein Lied „volksmässig“ klingen zu lassen und gleichzeitig die Parameter des Kunstlieds zu berücksichtigen. Die zu wählende Form war zum Beispiel ein Mittel, das „Volkstümliche“ zu evozieren. Andreae gelingt es, im Klaviersatz und in der formalen Gestaltung des Liedzyklus⁷⁶ das Kunstlied zu bedienen, der Entscheid für die Wahl eines Mundarttextes ruft gleichzeitig auch das Volkslied ins Bewusstsein. Wie Heine auch, setzt Andreae beim Volkslied die Einheit von Wort und Musik voraus, worin der Kern liegt, der Sprache musikalische Qualität beizumessen.⁷⁶ Das Primat des Textes, wie es im Sololied mit Klavierbegleitung im 19. Jahrhundert vor allem bei Carl Loewe zutrifft, erkennen wir auch bei Andreae wieder, denn an einzelnen Stellen des Liedzyklus stellen wir einen geradezu „musikalisierten“ Textvortrag fest. Andreae geht aber einen innovativen Weg, in dem er die

⁷⁶ Gesse-Harm (2006), S. 24.

Lieder weitgehend durchkomponiert. Jedes Lied des kurzen Zyklus hat seine melodischen Merkmale und es kommt zu wenigen Wiederholungen. Dennoch schafft der Komponist eine höhere Ordnung, in dem die Lieder in einem Zyklus vereint werden (der Titel evoziert dies deutlich), die vor allem aufgrund der Dramaturgie der beiden Rollen und der Klammerwirkung des ersten und letzten Lieds bedeutsam werden. Für einen Tonartenplan oder deutliche motivische Beziehungen gibt es indes keine Hinweise.

Wir finden beispielsweise auch bei Johannes Brahms Liedkompositionen mit einem Bezug zum deutschen Volkslied⁶⁷⁷, eine Eigenart, die er sich das ganze Leben erhalten hatte. Dabei handelte es sich meistens nicht um originäres Volksliedgut, sondern um Melodien, die aus dem 18. oder 19. Jahrhundert stammten und ihm als ideal erschienen (seine Quellen waren *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen* von Kretzschmer und Zuccalmaglio⁶⁷⁸) – und so findet sich etwa im *Minnelied* op. 71, Nr. 5 die Bezeichnung „jodlerhaft“, was genau auf diesem Umstand hinweist. Einzelne Melodien klingen denn auch recht volkstümlich und nehmen in einzelnen Fällen ebenfalls einen Dialekt auf. So etwa den schwäbischen Dialekt in *Die Trauernde* op. 5, Nr. 5 (es erzählt die Klagen eines jungen Mädchens ob des fehlenden Liebhabers). Auffällig ist hier die überaus simple Klavierbegleitung. Ein Kontrast zu Andreaes oben betrachteten Zyklus ist die symmetrische Anlage des Liedes mit den Wiederholungen der zwei Stansen und dem Abgesang.⁶⁷⁹

Der Rückgriff auf das Volkslied zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird gelegentlich als Ausdruck einer Krise innerhalb des dur-molltonalen Systems verstanden, wogegen gerade Volkslieder die Möglichkeit offenliessen, neue Formen auszuprobieren. Die Freiheiten fand man vor allem in den Texten, die sich in Musik übertragen liessen (Modalität, Taktphrasen, Taktwechsel oder Wortakzente). Solche neuen Ausdrucksfacetten suchten Liedkomponisten von Andreaes Generation, etwa Othmar Schoeck oder Hans Pfitzner, die gerade auch im Stilistischen diese Veränderungen fanden.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Hancock (1996), S. 121.

⁶⁷⁸ Hancock (1996), S. 123.

⁶⁷⁹ Erwähnenswert an dieser Stelle, dass Johannes Brahms Lied *Guten Abend*, ein klassisches Kunstlied, gleichsam zum Inbegriff des Volkslieds avancierte.

⁶⁸⁰ Interessanterweise hat das auf beispielhafte Weise auch Arnold Schönberg immer gemacht. Es ist bsp. erstaunlich, mit welcher Regelmässigkeit sich Arnold Schönberg dem Liedschaffen zuwandte, wenn er neue Formen, Mittel usw. erprobte. Das gilt sowohl im Übergang zur Atonalität (op. 15, George-Lieder) ebenso wie bei der Erkundung der Dodekaphonie.

Die Kompositionen für Männerchor wie auch die Kompositionen, die textlich oder musikalisch eine Nähe zum Volkslied aufweisen sind ein Beweis dafür, dass Andreae nie den Bezug zum Volkstümlichen verlieren wollte (und sie verweisen abermals auf die starke Tradition des Männerchorwesens in Zürich seit Hans Georg Nägeli⁶⁸¹). Für ihn war dies eine Musik, die echt, lebendig und in der Schweiz auch ausgesprochen populär war.

⁶⁸¹ Vgl. auch Antonio Baldassarre: *Hans Georg Nägelis Zürich. Beobachtungen zur musikhistorischen und musiksoziologischen Situation um 1800* in: *Musicologica Austriaca* 27 (Druck in Vorbereitung).

Musiktheater

William Ratcliff op. 25

Handlung

Die Geschichte spielt um 1820 im Norden Schottlands. Auf dem Familienschloss der MacGregors soll Maria, die Tochter des Hauses, mit Graf Douglas verheiratet werden. Der Vater heisst die Verbindung gut, doch William Ratcliff, krank vor Eifersucht, will Douglas im Duell töten - wie bereits zwei Verlobte Marias zuvor. Dieses Mal jedoch ist es Ratcliff, der von Douglas schwer verwundet wird, aber am Leben bleibt.

Von Margarete, ihrer Amme, erfährt Maria weitere Einzelheiten über ihre Familiengeschichte. Ratcliffs Vater war in Marias Mutter verliebt, wurde aber von MacGregor umgebracht, worauf die Mutter aus lauter Kummer starb. Inzwischen ist William Ratcliff ganz dem Zorn und der Rachsucht verfallen; heimgesucht durch Visionen von seinen Opfern greift er Maria an und tötet erst sie, dann ihren Vater und schliesslich sich selbst.

Analytische Bemerkungen

Die hier folgende Analyse richtet ihr Augenmerk auf den Umgang des Komponisten mit der Textvorlage. Es geht dabei um die musikalische Schilderung der einzelnen Charaktere und Situationen, wobei besonders die Verwendung von Klangfarben in den beiden betrachteten Opern von Interesse sein wird.

Die Oper eröffnet sehr traditionell mit einem kurzen Vorspiel, das das musikalische Feld für die weitere Entwicklung der Handlung ebnet. Bedeutung erhält das *marcato*-Motiv in den Bässen (Ziffer 1), als Klangfarbe sind Celesta und die Flöten auffällig, etwas später gesellen sich auch Tenortuben (Wagnertuben) und Basstuben hinzu, die die Klangwelt von Richard Wagner näher rücken lassen. Vor Ziffer 6 steht ein Doppelstrich, bei dem sich die Stimmung verändert und sich der Vorhang hebt. Beim ersten Auftritt und Einsatz von Mac Gregor (Ziffer 7) artikuliert sich dieser zunächst in einem ausgedehnten Parlanto, Gesang und Orchester sind hier deutlich voneinander getrennt, einzig das Thema 5 Takte nach Ziffer 6 wird immer wiederholt.

Notenbeispiel 23: Ratcliff, Anfang

Die Erzählung von Douglas (Ziffer 14) wird anfangs nur von Holzbläsern ohne Streicher begleitet, was einen ziemlich spröden Eindruck hinterlässt. Als dann die Rede von London ist (Ziffer 23), kommt es zu eindringlichen Tonrepetitionen, die einem Exklamationszeichen gleichkommen. Ein ähnliches Muster werden wir bei *Abenteuer des Casanova* ebenfalls antreffen, wenn sich der Titelheld auf der Reise durch Deutschland befindet. Douglas' Erzählung gewinnt zusehends an Spannung, er erzählt nun vom Reiten und den Pferden, was in der Musik mit dem Einsatz von Kastagnetten und Streichereinwürfen mit kurzen Vorschlägen (Ziffer 24) verdeutlicht wird – die Musik untermalt diese Erzählung auf Schritt auf Tritt. Harmonisch verdichtet sich das Geschehen insofern, dass immer spannungsgeladene Akkorde hörbar werden, die Intervalle von Prim bis Quart einbeziehen. Die Erzählung des räuberischen Überfalls mündet in einen heftigen musikalischen Ausbruch.

Leitmotivischen Charakter bekommt das mit Vorder- und Nachsatz traditionell aufgebaute Lied vom „Püppchen klein“ (Ziffer 31), das Marias Amme Margarete singt. Sie tritt halb singend, halb sprechend auf (Ziffer 29) und wird dabei von einem Wechselklang von c-moll und fis-moll begleitet. Somit lässt sich diese Person auch musikalisch schwer charakterisieren und wirft ein zweifelhaftes Licht auf sich selbst. Das Lied wird zunächst von drei Oboen, Englischhorn, tiefen Streichern, Flöte, Bassklarinette und Celesta begleitet. Es hebt im *pp* an und wird etwas später sogar auf *pppp* reduziert. Bald stellt der Hörer fest, dass das „Püppchen klein“ Maria sein muss. Hier hat das Lied einen noch fast naiven, kindlichen Charakter, später wird es ein Teil des blutigen Dramas. Douglas nimmt seine Erzählung wieder auf (Ziffer 32), was einer Reprise gleichkommt, denn Andreae knüpft beispielsweise mit den vorhin bereits gehörten Kastagnetten wieder an die Erzählung an. So gelingt es dem Komponisten, die verschiedenen Sphären der Protagonisten musikalisch zu zeichnen und deutlich voneinander abzuheben. Auf der einen Seite die Erzählwelt von Douglas, auf der anderen jene von Margarete, die mittels des Liedes aber Maria ins Spiel bringt.

*Notenbeispiel 24: Ratcliff, Ziffer 31**Notenbeispiel 25: Ratcliff, Ziffer 32*

Die erstmalige Nennung des Titelhelden (vor Ziffer 41) geht einher mit einem hohen Tremolo im *ppp*, das verbunden ist mit einem einprägsamen *ff*-Motiv, das auch bei der nächsten Nennung des Namens wiederholt wird.

Notenbeispiel 26: Ratcliff, vor Ziffer 41

Bis zu Ziffer 46 entwickelt sich ein veritables Duett zwischen MacGregor und Douglas. Um das Rezitativ von Mac Gregor (Seite 30) zu dramatisieren, schreibt Andreae einen geschärften punktierten Rhythmus vor, der sich vehement in den Vordergrund drängt. Die Spannung wird musikalisch noch gesteigert, weil dazu in mehreren Instrumenten extrem hohe Noten gespielt werden. „Festlich geschmückt die bange Braut“, also Maria, erscheint (Ziffer 50), die Kastagnetten rufen Erinnerungen an eine frühere Szene wach. Kombiniert mit Violinen, Flöten und Oboen erhält die hier eingesetzte Klangfarbe einen eigentlichen motivischen Charakter. Das erneute *staccato* (Ziffer 50) lässt das drohende Unheil ahnen und drängt die Handlung direkt zum nächsten Opfer in der Erzählung.

Wenn Douglas den Brief (der ihn zum Schwarzenstein-Gebirge einlädt) liest (Ziffer 59), lässt Andreae die Musik gänzlich schweigen und steigert so die Spannung. Beim Fallen des Vorhangs (Ziffer 59) lautet die Regieanweisung „Vorhang rasch ab“, und es folgt ein ausgedehntes Zwischenspiel, das wieder vom eingangs erwähnten Motiv der ersten Takte der Oper geprägt ist (Viertel, punktiertes Viertel, Achtel, punktierte Halbe). Die zweite Szene öffnet mit einem grossen Crescendo in den Hörnern, den drei Posaunen und dem Fagott, welche William Ratcliffs ersten Auftritt vorbereiten. Die „Wanduhr tickt 9 Uhr“, was mit den neun Viertelschlägen auf h korrespondiert. Für eine längere Passage ist von den Sängern ein Wechsel zwischen Sprechen und Singen gefordert, das im gemeinsamen Sprechen des „Unser Vater“⁶⁸² gipfelt und ausschliesslich von langen, tiefen und chromatischen Akkordfolgen begleitet wird. Willi, ein Mitglied von Ratcliffs Bande, stottert, was gleichfalls musikalisch ausgedrückt wird.

Notenbeispiel 27: Ratcliff, Ziffer 64

Ratcliff schafft es, die gesprochenen Worte zu Ende zu bringen. Dann spricht Ratcliff (Ziffer 77): nach einem ausgedehnten Rezitativ folgt seine Arie (Ziffer 81), die kaum motivisch-thematische Prägnanz aufweist und melodisch wenig fassbar ist, dafür sind die Klangfelder von Bedeutung.

⁶⁸² In seinem op. 19 hatte sich Andreae mit diesem Text schon als eigenständiges Werk auseinandergesetzt.

Ratcliff berichtet von den dunklen Mächten, die ihn leiten (Ziffer 95) und den ihm erscheinenden Nebelmenschen (vor Ziffer 101), die später noch eine wichtige Rolle spielen sollen. Das Orchester legt zu dieser Arie einen Klangteppich, der zunächst von den Streichern im *ppp* dominiert ist (Ziffer 97), ergänzt mit Tremoli im Becken, Celesta, Horn, Flöte und Fagott. Die Struktur zeigt, dass die Oberstimmen sich langsam abwärts bewegen, wogegen die Bassstimmen langsam aufsteigen, was eine äusserst spannende Atmosphäre nach sich zieht. Die Klangfarbe der Harfe vermittelt die Jugenderinnerungen von Ratcliff (Ziffer 100). Da kommen seine Gedanken auf Maria (Ziffer 105): „Maria sah ich dort“ wird mit einem fis-Moll-Septakkord begleitet, der nichts Gutes verheisst. Das Tempo erhöht sich rasch, was Andreae noch extra in die Partitur schreibt: „immer sehr stark beschleunigend (Ganze dirigierend)“. Die Harfen mit Glockenspiel kombiniert, als Klangbild der Erinnerung, lassen auch Ratcliffs Beschreibung von Marias Gesicht (Ziffer 107) begleiten: „die Hochgebenedeite selber war gewiss nicht schöner“. Ratcliff findet zu äusserst romantischen Beschreibungen: „Maria sah mich an so mild“ (Ziffer 109) oder „O Gott. Das dunkle Urgeheimnis meines Lebens war plötzlich mir erschlossen, (...)“ (Ziffer 110) und „(...) endlich sank ich hin vor ihr aufs Knie (die Regieanweisung lautet: „Ratcliff versinkt in Träumerei, kniet nieder“ – dazu wieder die Harfenklänge), „und bat: O sprich Maria, liebst Du mich?“. Ein weiteres Zwischenspiel (bis Ziffer 116) schliesst die Szene, das von starker Verdichtung und grosser Steigerung bis zum Schluss geprägt ist, zuerst in A-Dur, dann auf h-Moll reduziert.

Notenbeispiel 28: Ratcliff, Ziffer 107

Andreae baut ab Ziffer 126 eine musikalische Steigerung auf, indem er Sextolen in den Orchesterobersstimmen und Trioleneinwürfen (Ziffer 127) kombiniert. Nach Ziffer 128 wird der Fluch Ratcliffs ausgesprochen: „Von dieser Hand soll fallen der Vermess'ne, der's wagt, Marien bräutlich zu umfassen“, worauf die Musik mit einem fis-vermindert-Akkord auf *fff* reagiert. Auch in der Folge erklingen wuchtige *fff*-Schläge, sogar ein *fff*-Tremolo in der Harfe, dem Glockenspiel und der Solovioline und der später einsetzenden Celesta sind verlangt. Die bereits erwähnten Nebelmenschen erscheinen Ratcliff wieder (Ziffer 129), die Regieanweisung lautet wie folgt: „Es ist dunkler geworden. Man sieht zwei verbleichte Gestalten über den Raum schwanken und verschwinden“), so dass Ratcliff einen lauten Schrei ausstösst:

Robin, Dick, Bill u. die Räuber + Gauner, die im Hintergrunde liegen, sind durch Ratcliffs Schrei aus dem Schlafe geweckt, springen auf mit dem Ausruf: Was gibt's?

Ratcliff verlässt die Szene und wird dabei von einem unheimlich klingen Kontrafagottsolo begleitet. In einer Generalpause (Ziffer 130) steht plötzlich alles still, die Szene scheint eingefroren zu sein; nachfolgend scheint durch die mit langen Akkorden ruhig fließende Musik neue Kraft gesammelt zu werden. Ein weiteres Zwischenspiel (nach Ziffer 141) schafft den Übergang zur nächsten Szene. Nun schlägt die Wanduhr 10 Uhr (7 Takte nach Ziffer 143), im *ppp* – eine Stunde ist nun also vergangen. Diese Stelle ist auch in den Skizzen (Seite 65) zu finden und ist analog zu Ziffer 63 gestaltet. In der Skizze ist hier noch eine Zwischenmusik vorgesehen, in der Partitur findet sich nur der Hinweis „Vorhang ab“ (vor Ziffer 144). Die Musik muss hier den geografischen und szenischen Wechsel zum Gebirge Schwarzenstein vollziehen. Die rhythmisch monoton gestaltete Szene basiert anfangs nur auf dem Ton cis. Erst bei Ziffer 146 entwickelt sich das Geschehen: „vorwärts im Tempo“ lautet die Anweisung, bis dann in Ziffer 150 der Komponist „noch schwerer und gewichtiger“ vorschreibt. Über „nach und nach stark beschleunigend“ bei Ziffer 151 wird es bei Ziffer 153 „sehr rasch“. Wenn sich bei 8 nach Ziffer 153 der Vorhang wieder öffnet, ist das turbulente Zwischenspiel schon vorüber und wir befinden uns am Schwarzenstein, wo es gemäß Regiebeschreibung (Seite 100) folgendermassen aussieht: „Wilde Gegend am Schwarzenstein. Nacht. Links abenteuerliche Felsmassen und Baumstämme. Rechts ein Denkmal in Form eines Kreuzes. Der Wind braust.“. Ratcliff tritt allein auf (Ziffer 154), sein Auftritt hat zunächst wieder Parlando-Charakter, der von wenigen Akkorden (Ziffer 157) begleitet wird. Der brausende Wind wird mit virtuos hinauf- und herabgeführten Violinen, Klarinette und Flöten musikalisiert – als sich die Musik beruhigt, symbolisiert dies die Wartezeit Ratcliffs, ehe Douglas erscheint. Ratcliff erinnert sich wieder an Maria (Ziffer 161), was mit einem kurzen Flötenmotiv, das diese verträumte Erinnerung darstellt, unterstrichen wird. Dann spricht Ratcliff folgende Worte (Ziffer 166): „Und bin ich mal verdammt zur ew’gen Hölle, wohlan, so will ich auch ein Teufel sein, und nicht ein jämmerlicher, armer Sünder“. Unterbrochen wird er von akzentuierten Staccato-Vierteln, die Schritte ankündigen (Ziffer 166): „Horch, horch, ich höre Tritte“, worauf auch das Xylophon erklingt. Nun stehen sich Ratcliff und Douglas gegenüber, Douglas erkennt Ratcliff an seiner Stimme (Ziffer 167), dieser gibt seinen Namen bekannt (Ziffer 172). Das folgende Duell wird subtil mit Xylophon, Harfe und kleiner Trommel instrumentiert, doch auch rhythmisch ist es markant gestaltet (Seite 173) mit punktierten Staccato-Akkorden im *ff* und tiefen Bassschlägen. Nebel steigt auf (Ziffer 174), das Orchester reagiert darauf mit lang gedehnten Tremoli. „Fluch und Verdammnis! Ratcliff liegt am Boden – stösst zu, stösst zu! Ich bin Eu’r grösster Feind!“ lautet die Regieanweisung auf Seite 114, doch Douglas lässt Milde walten, weil er Ratcliff sein Leben verdankt. Das Duell endet mit den Worten „Wir sind quitt“ (Ziffer 180). Douglas geht stolz ab, der Wind heult noch immer,

auch in der Musik. Das folgende Zwischenspiel erinnert mit dem Anfangsmotiv an den Beginn der Oper, wobei hier in der Flöte auch noch das Motiv von Maria eingebaut wird (wie bei Ziffer 161). Bei Ziffer 183 fällt die Musik in sich zusammen, nur noch die Streicher spielen. Eine lange Fermate verdeutlicht eine neuerliche Zäsur, bis Ratcliff langsam und wie benommen aufsteht:

*War's eine Menschenstimme? War's der Wind? Ein wahnsinnsschwang'res Wort summt mir im Ohr.
War es ein toller Traum? Wo bin ich denn? (Er sieht sich um und erblickt zu seiner Rechten das
Denkmal mit dem Kreuz) Was ist das für ein Kreuz, und was steht drauf? (Er liest die Inschrift des
Monuments) „Graf Duncan und Lord Macdonald sind hier von gottverfluchter Hand ermordet worden.*

Zu den Worten „Wind“, „wahnsinnsschwang'res“, „Pausen“, „Kreuz“, „Macdonald“ oder „gottverfluchter“ erklingen besonders auffällige Akkorde. Die Nebelmenschen kündigen sich im Orchester an, wo über beinahe vierzig Takte lang ein Tremolo die musikalische Struktur beherrscht (Ziffer 190). Die Regieanweisung verlangt (Ziffer 191), dass die Musik „in einen geheimnisvollen Ton übergehend“ erklingen soll. Es beginnt mit einem Tremolo aus dem *ffp*, dann dominieren die aus der Tiefe aufsteigenden Sextolen über verminderte Akkorde. Die exponierten Instrumente sind zunächst die Harfen (mit ihren Glissandi) und die Solovioline, zu der später noch zwei weitere Violinen hinzukommen. Ratcliff glaubt, Maria im Nebel zu erkennen, stürzt davon, und der Vorhang fällt (Ziffer 194). Dann bringt Andreae eine weitere klangliche Überraschung (Ziffer 196): vier Solostimmen sollen bei geschlossener Szene auf der Bühne unsichtbar singen. Der Vorhang öffnet sich wieder und die Szene zeigt: „Mac Gregors Schloss. Erleuchtetes Zimmer mit einem verhängten Kabinette in der Mitte. Die singenden Mädchen sind unsichtbar. Links ein Spiegel. Maria festlich geschmückt, und Margarete treten eben herein“.

Mit einem weiteren Lied setzt sich Margarete wieder in Szene, der Text lautet: „Was ist von Blut dein Schwert so rot“ (Ziffer 212). Bei Ziffer 224 lautet die Regieanweisung „im kalten, höhnischen Wahnsinnston“. Zwölf Mal erklingt ein Oktavtremolo auf es-Moll, dann sechzehn Mal ein Sekundtremolo, wieder acht Mal das Oktavtremolo und schliesslich sechs Mal das Oktav- und Sekundtremolo miteinander, was eine kaum zu überbietende Spannung aufbaut, die im Schrei Marias gipfelt, als sie Ratcliff sieht (Ziffer 227), in der Partitur heisst es (5 Takte nach Ziffer 227): „William Ratcliff bleich, verstört, tritt herein.“ Ein markantes Motiv im *fff* und mit punktierten Noten unterstreicht die grauenhafte Atmosphäre dieses Moments. Margarete spricht: „Jesus Maria, der tote Edward Ratcliff!“.

Notenbeispiel 29: Ratcliff, nach Ziffer 227

Maria (Ziffer 229) und Ratcliff (Ziffer 231) sind beide verwirrt, doch letzterer glaubt noch immer, Nebelmenschen zu sehen. Maria küsst Ratcliff aufs Auge (Ziffer 232), worauf dieser entgegnet: „Mir ist die Nacht vom Auge fortgeküsst, die Sonne kann ich wieder sehn“ – doch Maria stösst ihn weg (Ziffer 234). Ratcliff führt Maria zum Spiegel und beschreibt, was er darin sieht. Das Motiv des Spiegelbilds findet seine klangliche Umsetzung mit Harfen und Celesta. Langsam verschiebt sich Marias harmonisches Feld nach Moll (7 nach Ziffer 233), Ratcliff dagegen bleibt vermehrt im Dur-Bereich (8 vor Ziffer 235). Margarete ist bereits dem Wahnsinn nahe und intoniert (Ziffer 241) „wahnsinnig singend“ das leitmotivische Lied „Was ist von Blut dein Schwert so rot, Edward?“. Als Ratcliff diese Worte hört, erschrickt er: „Ich soll mein Liebchen totschiessen, singt sie. O das muss ich ja“ (Ziffer 234), und Maria entgegnet: „Entsetzlich rollt Dein Aug, dein Odem brennt, dein Wahnsinn steckt mich an, verlass mich, lass mich!“. Die gesprochenen Texte werden, entsprechend der sich aufbauenden Spannung immer kürzer, („verlass mich“ zu „lass mich“), dazu steigert sich die Musik zu immer knapperen und atemloseren Phrasen. Dann hört man Schreie (Ziffer 247) von Maria aus dem Kabinett, was die Musik mit einem neuerlichen *fff*-Schlag beantwortet. Margarete singt abermals das Lied „Was ist von Blut...“ (Ziffer 248), nun begleitet von gedämpften Hörnern, ohne Streicher, gleichzeitig steigt wieder Nebel auf und die „Nebelmenschen“ erscheinen. Ratcliff tritt mit dem blutigen Schwert hervor und versucht, die eben verschwundenen „Nebelmenschen“ festzuhalten. Die abermals erklingenden Kastagnetten (Ziffer 252), denen wir schon in der Reiseerzählung und beim Duell begegnet sind, erhalten hier nochmals Bedeutung. Auch wenn Mac Gregor auftritt, hebt Margarete wieder mit ihren Lied an, das inzwischen nur noch von Tremoli begleitet wird, womit Andreae nochmals die Klangwelten der einzelnen Protagonisten nebeneinanderstellt. Ratcliff ersticht auch Mac Gregor (2 vor Ziffer 254), er geht zurück ins Kabinett und erschiess sich in einer „Luftpause“ (vor Ziffer 257), was Andreae in der Skizze mit „Schuss! Pause“ festhielt. Am Ende bleibt auch musikalisch nur noch Margaretes Lied übrig, das nach der Bluttat gleich wieder angestimmt und von der Wahnsinnigen gesungen wird. Rhythmisch wird nochmals kurz an das Anfangsmotiv erinnert (4 vor Ziffer 259), ehe die Oper in stetem Schwanken zwischen C-Dur und c-Moll endet.

*Notenbeispiel 30: Ratcliff, Ziffer 261**Notenbeispiel 31: Ratcliff, Schluss*

Die Abenteuer des Casanova op. 34

Die zweite Oper von Volkmar Andreae, *Die Abenteuer des Casanova* op. 34, bezeichnete Willi Schuh als jenes Werk, „das Andreaes virtuose und frische Begabung von der besten Seite zeigt“⁶⁸³. Zwar war für Schuh der musikalische Ausdruck von Andreae nicht ein sehr persönlicher, dafür aber ein besonders treffsicherer.⁶⁸⁴

Handlung

Die Handlung der Oper umfasst vier Bilder aus dem Leben von Giacomo Casanova. Nach seiner Flucht aus dem Gefängnis in Venedig kommt es zu einer Begegnung mit der Frau des Inquisitors, die ihm zur Weiterflucht aus Venedig verhilft. Dann begegnen wir Casanova in Paris, wo er in einem Modegeschäft die Bekanntschaft mit diversen Frauen macht. In Spanien verliebt er sich in Nina, die einen grausamen Mord begeht, was Casanova zum Entschluss bringt, nach Deutschland zu fahren. In Potsdam steht er dann schliesslich vor Gericht, doch endet die Verhandlung in einem Tumult und Casanova kann sich wieder davonstehlen.

Analytische Bemerkungen

Erster Akt

Ähnlich wie beim Beginn von *Ratcliff* eröffnet auch diese Oper mit einer musikalischen Einleitung, die vor allem durch viele Taktwechsel geprägt ist. Drei kurze Teile heben sich voneinander ab, „sehr rasch“, „langsam“ und wieder „sehr rasch weiter“. Besonders auffällig sind die Struktur bildenden Synkopen.⁶⁸⁵ Durchbrochen wird diese Struktur mit dem Erklängen eines Walzers (Ziffer 5, später auch bei 19), der im weiteren Verlauf der Oper eine wichtige Rolle spielen wird.

Notenbeispiel 32: Casanova, 1. Akt, Anfang

⁶⁸³ Ehringer (1950), S. 196.

⁶⁸⁴ Ein Vergleich mit *Li-Tai-Pe* zeigt die Auseinandersetzung mit chinesischem Klangkolorit. Das ruft auch Assoziationen an Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und die Texte von Hans Bethge hervor: *Die chinesische Flöte*. Othmar Schoeck schrieb 1907 in Leipzig das Lied *In der Herberge: Vor mein Bett wirft der Mond einen grellen Schein*, auf einen Text aus dem Shi-King: *Li-Tai-Pe*.

⁶⁸⁵ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 3.

Das venezianische Lokalkolorit wird mit einer immer wieder erklingenden Barcarole (Ziffer 6) evoziert. Das Vorspiel mündet zunächst in die Bühnenmusik in C-Dur, die ebenfalls für klangliches Gewicht im ersten Akt sorgen wird und die venezianische Stimmung beschreibt. Die Besetzung der Bühnenmusik verdient besondere Erwähnung. Sie umfasst Violinen, eine Mandoline, eine Harfe, ein Cembalo, eine Gitarre und ein Solocello. Andreae gelingt es, die Übergänge zwischen dem Orchestergraben und den Musikern auf der Bühne gleitend zu gestalten. Manchmal reicht ihm dazu ein Streichertremolo im grossen Orchester, um so die Bühnenmusik vorzubereiten. Nach Ziffer 28 erklingt die Bühnenmusik wieder (die Erinnerung an die Beislmusik im Rosenkavalier wird wach), dann verstummt sie und Casanova spricht seinen Text ohne Musik.

Bei Ziffer 6 erklingt über F-Dur die Solovioline, der wir später wieder begegnen werden. Wieder fällt die Nähe zu Richard Strauss auf.

Notenbeispiel 33: Casanova, 1. Akt, Ziffer 6

Casanova tritt auf (13 vor Ziffer 26), „auf atemloser Flucht“, was sich in den wilden Orchestertremoli (die im gesamten Werk umfangreich und effektiv eingesetzt werden) niederschlägt, die aber plötzlich aussetzen, was den Übergang zu gesprochenen Worten des Protagonisten markiert.

Auf die Bühnenanweisung „Venedig erstrahlt in der Morgendämmerung“⁶⁸⁶ entfaltet sich im *espressivo* spielenden Orchester volle Klangpracht. Der oben erwähnte erste Auftritt von Casanova (Ziffer 28) bringt einen spannenden Wechsel zwischen der Bühnenmusik und dem Rezitativ. Casanova springt über den Balkon und ist ganz ausser Atem (tremolierende Violinen verdeutlichen dies), der Sprung von Casanova wird musikalisiert mit einem jähen Abstieg in den Klarinetten.⁶⁸⁷ Der bereits angesprochene Walzer hebt auch hier wieder an (Ziffer 31). Auffallend, dass während den langen Passagen, in den Casanova singt, sich die Begleitung auf ein Minimum reduziert. Oftmals klingen nur leere Quinten oder man hört den Wechsel zwischen C- und G-Dur (Ziffer 34), was der Hauptfigur viel Raum lässt.

Ein Zeitungsverkäufer tritt auf und gibt nach langen Reden die Flucht von Casanova bekannt (Ziffer 44 und Ziffer 54). Die Ausrufe des kleinen Mannes (wie es in der Partitur heisst) - ein

⁶⁸⁶ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 19.

⁶⁸⁷ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 27.

Vergleich mit Giordanos *Andrea Chénier* drängt sich auf - werden mit jenem Instrument, das der menschlichen Stimme sehr ähnlich ist, kombiniert, nämlich mit dem Englischhorn, das aber gleichzeitig auch Signalcharakter hat. Mit zunehmender Dichte dieser Szene gesellt sich die Oboe im Sekundintervall zum Englischhorn und schafft so eine gesteigerte harmonische Spannung. Die Melodiefloskel des Zeitungsverkäufers wird ständig wiederholt, entsprechend den sich immer wiederholenden Schlagzeilen, die der Zeitungsverkäufer ausruft. Der Schlussgesang des Zeitungsverkäufers mündet in einen $\frac{3}{4}$ -Takt, steigert sich dynamisch stark und bricht auf As-Dur plötzlich in sich zusammen – ein Gestaltungsmittel, das wir auch noch an anderen Stellen hören werden. Ein nächster Orchestereinwurf auf fis-Moll folgt, in der Regieanweisung und in der Partiturskizze heisst es: „Sensation! Die letzten Nummern gehen reissend ab“. Das ist ein weiteres Indiz dafür, welche konkreten Vorstellungen Andreae von seiner Musik hatte.

Notenbeispiel 34: Casanova, 1. Akt, Ziffer 55

Bei Ziffer 56 hebt wieder der Walzer an, der sich immer mehr Raum zu schaffen versucht (Ziffer 60 oder Ziffer 74). Die Tremoli in den Pauken und die Liegetöne in den Kontrabässen und Celli begleiten die Begegnung zwischen Casanova und der Frau des Inquisitors (Ziffer 62), bevor Casanova seine veritable Arie (Ziffer 63) singt, auf die die Frau des Inquisitors gleichfalls musikalisch antwortet (Ziffer 70). Casanova wird von den Sbirren gesucht (Ziffer 75), was musikalisch mit neuerlichem Tremolo auf einem Sekundintervall c-des im *ffff* dargestellt wird. Verstärkt wird dieser Übergang in einem abrupten Wechsel vom Walzer zu dieser spannungsreichen Klangfläche.

Auf die Worte „Flucht des Casanova“ (vor Ziffer 82) erscheint auf der Bühne ein Zug von grotesken Masken, die im letzten Akt der Oper wieder eine wichtige Rolle spielen werden, die im Dreivierteltakt (wir erinnern uns wieder an den oben erwähnten Walzer) vorüberziehen (vgl. auch Ziffer 58). In Ziffer 82 fordert Andreae in der Partitur: die „Bühnenmusik beginnt ohne Rücksicht auf das Zeitmass des Hauptorchesters“, ein Hinweis auf die unabhängig wirkende Charakterisierung der einzelnen Spielebenen. Im 6/8-Takt, dem eingangs etablierten venezianischen Barcarole-Rythmus, hebt das Liebengebaren zwischen Casanova und der Frau des Inquisitors an (Ziffer 82), der schwärmerische Gesang des Titelhelden wird von der Solovioline begleitet, wobei das Instrument immer wieder die Gesangslinie aufnimmt und unisono begleitet. Der Kuss der beiden geschieht auf einem E-Dur-Akkord, was gerne als Tonart der Liebe gedeutet wird, doch die harmonische Entwicklung spinnt sich weiter bis zu Fis-Dur.

Musikalisch fällt das Geschehen auf einen einzigen Ton c zurück (Ziffer 96), wenn im Text die Rede von „sterben und wieder auferstehen“ ist - schwärmerische Harfenglissandi geben der Szene den nötigen musikalischen Ausdruck. Casanova gibt sich endlich zu erkennen (Ziffer 93), daran knüpft eine Verwandlungsmusik (Ziffer 95) an (die Frau des Inquisitors spricht sogar selbst von „Verwandlung“), die auf die Worten „Lass uns geniessen bis zum letzten Augenblick“ einsetzt. Casanova ergänzt in Ziffer 98: „Der Augenblick ist alles“. In alternierendem Gesang wechseln sich die beiden Protagonisten ab (Ziffer 101), am Ende werden die Worte nicht mehr gesungen, sondern nur noch gesprochen (Ziffer 102), konstant bleibt hingegen der wogende 9/8-Rhythmus. Die Frau des Inquisitors möchte Casanova helfen (Seite 90), doch ihre innere Qual wird von markant tremolierenden Violinen und einer sich darüber abhebenden Phrase im Englischhorn dargestellt. Auf Casanovas Entgegnung (Ziffer 103), „Welch Wunder trieb Dich mir zu...“, lässt Andreae im Orchester noch einmal oktavierte Celesta- und Violinentremoli erklingen. Gegen Ende des ersten Akts wird die Leidenschaft der Liebenden in der Musik hörbar gemacht, ehe der Akt mit Walzeranklängen zu Ende geht: „Casanova schaut ihnen [den Sbirren] mit triumphierendem Lächeln nach, während schnell der Vorhang fällt.“

Notenbeispiel 35: Casanova, 1. Akt, Ziffer 103

Zweiter Akt

Die dramaturgische Konzeption des zweiten Akts ist mit dem ersten vergleichbar. Zahlreiche Regieanweisungen beschreiben die Szenerie. Casanova betritt kurz nach Aktbeginn die Bühne. Die Musik ist deutlich impressionistischer gehalten (Merkmale hierfür sind die Verwendung grosser Septakkorde, Moll-Septnonakkorde und die Aneinanderreihung von Moll-Akkorden), was als Anlehnung an den Spielort Paris (Ziffer 22) verstanden werden könnte. Ein helles H-Dur ist die bestimmende Tonart, dank den Achtzehntelbewegungen wirkt die Musik lebendig und transparent, was sich beispielsweise an der mit den vier Soloviolen auf einem Dis-Septakkord erzeugten Klangfarbe zeigen lässt.

Notenbeispiel 36: Casanova, 2. Akt, Ziffer 22

Die Gräfin spricht Casanovas Flucht aus Venedig (Ziffer 17) und seine Abenteuer an und erwähnt an dieser Stelle bereits Potsdam, wo die Oper enden wird, was einen inhaltlichen Bogen um das ganze Werk spannt. Nachdem die Gräfin, mit der Casanova selbstverständlich Kontakt

aufzunehmen versucht hatte, das Modegeschäft verlassen hat, wendet sich Casanova umgehend der Verkäuferin zu. Unter Vorwänden muss er den Ladenbesitzer Rاپilly loswerden, um sich ganz der Verkäuferin widmen zu können. Das Glockenspiel imitiert die sechs Uhr schlagende Pendule (Ziffer 23).

Notenbeispiel 37: Casanova, 2. Akt, Ziffer 23

Die „danse gaillarde“, die die Grisette tanzt (Ziffer 55) soll „sehr rhythmisch“ gespielt werden. Beim Tanz von Casanova und der unbeholfenen Grisette, erinnern wir uns noch einmal an einen Ausschnitt aus Richard Strauss' *Rosenkavalier*, wo Octavian sich ungeschickt in seiner Verkleidung als Mariandel ausgibt. In Ziffer 65 erklingt die im ersten Akt bereits eingesetzte Rute⁶⁸⁸ (ital. „verga“). Blick fällt auf die Kassiererin, der er in Ziffer 76 gesteht: „Du bist der Herbst...“, begleitet von einer Solovioline. Erinnerungen an den Venedig-Akt evoziert der wieder auflebende 6/8-Rhythmus (nach Ziffer 79), was insofern sinnfälliger ist, da ja der Titelheld auch aus Paris wieder flüchten muss. Die Musik verstummt in dem Moment, wo die anwesenden Personen die Frage nach dem Verbleib des Chevaliers stellen (vor Ziffer 83).

Notenbeispiel 38: Casanova, 2. Akt, Ziffer 76

Das Klangvolumen des zweiten Aktes wirkt im Vergleich zum ersten Akt transparenter, leichter und weniger üppig. Auch dies mag einen Zusammenhang haben mit Paris als Spielort des Aktes. Die einzelnen Instrumente des Orchesters werden über weite Strecken solistisch eingesetzt (Ziffer 15ff). Weiterhin bedient sich der Komponist auch klangmalerischer Möglichkeiten, wenn etwa nach Ziffer 23 die Regieanweisung vorsieht: „Die Pendule schlägt sechs Uhr“, dann erklingen im Glockenspiel sechs Schläge und zwar über sechs Takte verteilt. Diese Stelle erinnert unweigerlich an die Uhrenschläge in *Ratcliff*; ebenso wenn die vier Soloviolen jenen Moment begleiten, wo Casanova die Spitzen im Modegeschäft begutachtet und sich im Blick der Verkäuferin verliert. So fein, wie die Spitzen gearbeitet sind, soll auch die Musik an jener Stelle klingen. Vor Ziffer 36 schreibt Andreae als Regieanweisung vor: „Mysteriös, wie ein Zauberer, mit erhobenem Finger“, was musikalisch mit Celesta und geteilten Streichern unterlegt wird. Mit dem Auftritt der Grisette kommt wieder Bewegung in das musikalische Geschehen. Zum Ende des zweiten Aktes fällt die Musik in ein *pppp* zusammen, die Violinen sind geteilt, und die Harfe

⁶⁸⁸ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 10 und 22.

spielt tiefe Töne als Sechzehntel. Erst im letzten Takt, als handle es sich um einen Kehraus, schliesst ein jäher *ffz*-Akkord das Bild ab.

Dritter Akt

Die Orchestereinleitung, die sich im 5/4-Takt bis zum Öffnen des Vorhangs dauert, wird von einem Motiv, das im ersten Takt erklingt, bestimmt. Casanova erwacht (Ziffer 4) und Dueña betritt mit einer Kerze die Bühne – wir befinden uns in Spanien. Die Zartheit des Moments wird musikalisch mit geteilten und mit Dämpfer gespielten Violinen vermittelt. Inhaltlich werden Anlehnungen an die früheren Akte gemacht, wenn etwa berichtet wird, dass die Inquisition in Spanien die Opera buffa und den Fandango verboten hätte und somit an die Inquisition im ersten Akt erinnert wird. Bei Ziffer 13 wird uns musikalisch nochmals der Auftritt der Sbirren in Venedig nahe gebracht, nun aber kombiniert mit dem spanischen Klangkolorit (Ziffer 7).

Notenbeispiel 39: Casanova, 3. Akt, Ziffer 16

Ein Höhepunkt wird erreicht, als Casanova den Dolch zieht (Ziffer 16) – der Klang verharret auf einem vermindertem h-Septakkord und Casanova „spricht“ wieder, er singt nicht mehr. Eine Arie singt hier nur der Spanier (nach Ziffer 19), wobei vor allem die Kastagnetten das spanische Kolorit unterstreichen. Aus der Ferne nimmt man die Stimme Ninas wahr (Ziffer 28), die Casanova erwartet, aber den Spanier vorfindet. Nina schwärmt von ihrem vermeintlichen „venezianischen Freund“, was musikalisch mit dem 6/8-Rhythmus der Barcarole begleitet wird.

Notenbeispiel 40: Casanova, 3. Akt, Ziffer 30

Ein heftiger Streit zwischen dem Spanier und Nina bricht aus, was eine Zunahme der harmonischen Spannung im Orchester zur Folge hat. Chromatische Läufe in den ersten Violinen werden von Horneinwürfen (meist *staccato* gespielt) begleitet, die Tremoli in den Violinen und den Violoncelli werden immer stärker (Ziffer 40) – man vernimmt die Schreie von Nina, und als der Spanier sie „auf den Betrand“ zwingt (Ziffer 42), wird das Tremolo bis ins äusserste *ffff* gesteigert und Andreae schreibt „so stark wie nur möglich“. Ninas Schreie lenken die Aufmerksamkeit ganz auf die Auseinandersetzung zwischen ihr und dem Spanier (5 Takte nach Ziffer 41). Der Spanier liegt flehend bei Nina (Ziffer 42), und die Musik erklingt im *ppp*, einzelne Violinen spielen Flageolett, alle anderen Streicher sind geteilt. Als Nina den Spanier tötet (der

Dolchstoß 3 Takte vor Ziffer 44 wird mit einem Achtelschlag im *ffff* verdeutlicht), bäumt sich die Musik nochmals auf, ehe alles in sich zusammenbricht. In der Partitur steht zu lesen: „wortloser Sang entsteigt seiner Kehle“; Andreae mischt dazu einen Klangteppich mit Flageolets in allen Streichern (ausser den Bässen), während die Violinen auf kleinen Terzen tremolieren.

Das neugierige Volk tritt dazu. Nina behauptet, um den Mord verschweigen zu können, vorhin nur ihre theatrale Kunst geübt zu haben. Die Regieanweisung gibt aber die ganze Wahrheit preis: „Sie spielt ihre Kunst zusammenraffend, das Entsetzen, in der Art dessen, was sie mit dem Spanier erlebt hat“. Nina beginnt, beinahe im Wahnsinn taumelnd – wir erinnern uns an Margarete in *Ratcliff* –, virtuose Koloraturen zu Pizzicati in den Streichern zu singen. Andreae strich an dieser Stelle in den Skizzen beinahe zwei Seiten, um den Schluss zu verkürzen. Am Schluss der Arie folgt – ganz der Konvention einer Wahnsinnsarie entsprechend – über fünf Takte ein hohes C, wozu die Menge zweimal „Olé“ ruft. Nochmals hebt das Liebesduett zwischen Nina und Casanova an, doch die Menge fährt energischer dazwischen, ein weiteres hohes C wird von Nina gefordert. Zum Gesang schwingt sie ihre Hüften, tanzt den Tanz einer Wahnsinnigen (Ziffer 66), ehe sie den Vorhang zurückschlägt, so dass hinter ihr die Leiche des Spaniers sichtbar wird. Beim Anblick des Toten fährt das Orchester mit einem Septakkord im *fff* dazwischen, begleitet von einem peitschenden Rhythmus. Angesichts der Leiche stösst die Menge einen Schrei aus, die Musik taumelt apotheotisch im *ffff* in die letzten fünf Takte, dazu Tremolo im ganzen Orchester und ein Crescendo aus dem Piano ins *fff*. Mit zwei akzentuierten Staccato-Sechzehnteln ist der Spuk vorbei!

Notenbeispiel 41: Casanova, 3. Akt, Ziffer 66ff.

Vierter Akt

Vor Beginn des vierten Akts steht in der Partitur: „Casanovas Fahrt durch das romantische Deutschland“, was musikalisch mit einem weiteren Vorspiel realisiert wird. Viele Pizzicati im *pp* der Bratschen und Celli, dazu eine Flöte, vermitteln den Eindruck von Ruhe, im Kontrast zum turbulenten Ende des dritten Akts. Die Bewegung der Reise nehmen wir sowohl im Harmonischen wie auch im Dynamischen wahr, da die über weite Strecken gleichmässig vor sich hin laufenden Achtel in den Kontrabässen das Gefühl der Fortbewegung unterstreichen. Die Flöte dagegen vermittelt einen unbekümmerten, verspielten und naturnahen Eindruck der Szenerie. In Ziffer 5 gesellt sich zur Soloflöte auch die Solovioline, wobei Andreae betont, dass

die Soloflöte dabei mehr hervortreten müsse als die Violine. Die musikalische „Reise“ endet mit einer kleinen Figurierung der Flöte, die tiefen Instrumente klingen im *ppp* aus. Dann „Kurze Pause! attacca:“ und wir befinden uns in Potsdam, wovon ja im zweiten Akt bereits die Rede war.

Notenbeispiel 42: Casanova, 4. Akt, Anfang

Während der Gerichtsszene erinnern die auftretenden Damen Markgräfinnen in mancherlei Hinsicht an den Paris-Akt und den Auftritt der Grisetten. Der Gerichtsschreiber eröffnet die „Affaire Casanova“. Mit dem Auftritt des Richters erklingt ein veritabler Marsch, der später immer wieder dazwischen geschoben wird. Andreae musikalisiert sogar den Moment, als der Richter seine Akten auf den Tisch legt (5 vor Ziffer 12). Wenn der Richter sich setzt und die Akten zu studieren beginnt, erklingt in den Streichern wieder der Marsch, der auch den später auftretenden Feldwebel mit seiner Tochter Amalie ankündigt. Der Richter liest weiter (Ziffer 17) und verliert sich träumend an die Orte, in denen Casanova sich aufgehalten hatte – damit erklärt sich wohl auch das Erklängen einer Melodie im $\frac{3}{4}$ -Takt in der Solovioline (quasi als Erinnerungsmotiv). Die Instrumente reduzieren sich im Marsch immer mehr (Ziffer 26), schliesslich bleiben nur die Pauken und das Solofagott. Der Parlandoton spielt in diesem Akt eine wichtige Rolle gemäss der Szenerie in einem Gerichtssaal. Casanova tritt vor das Gericht (Ziffer 22) und wird vom erinnerungsträchtigen, venezianischen 6/8-Takt begleitet – Erinnerungen an die Lagunenstadt.

Notenbeispiel 43: Casanova, 4. Akt, Ziffer 26

Casanova beschreibt auch vor Gericht die Schönheit der Frauen, was in einem ironischen Dialog mit dem Philosophen, der der Verlobte von Amalie ist und sich nur sehr gelehrt ausdrücken kann, kulminiert. Den „Duft auf ihrem Körper“ beschreibt Andreae mit reizvollen Glissandi in den Harfen (Ziffer 51). Nach Ziffer 54 beginnt sich der Walzerton von Neuem zu etablieren. Neun Frauen treten in den Saal, alle sind sie einstige Geliebte von Casanova, diese „Zeuginnen“ legen ihre Pelerinen ab und erscheinen dann in Ballettröcken (Ziffer 58). Der grosse Orchesterwalzer bricht auf die Worte „Nun haltet ein!“ des Protagonisten plötzlich zu einem verminderten Septakkord ab. Casanova fordert selbst das Urteil, das der Richter in der Folge rezitiert (Ziffer 77). Dann geht der Walzer weiter (nach Ziffer 78), die Schluss-Stretta wird durch gezielte Triolisierung noch beschleunigt. Der apotheotische Walzer setzt ein brillantes

Schlussbouquet – und Casanova muss am Ende der Oper wieder fliehen, denn das Urteil verbannt ihn aus Potsdam.

Notenbeispiel 44: Casanova, 4. Akt, Ziffer 59

Notenbeispiel 45: Casanova, 4. Akt, Ziffer 79

Notenbeispiel 46: Casanova, 4. Akt, Ziffer 81

Reflexionen III: Musiktheater

***William Ratcliff*: Entstehung und Aufführungen**

Volkmar Andreae hat im Falle von *William Ratcliff* eine populäre Vorlage von Heinrich Heine (1797-1856) ausgewählt, dessen Texte immer wieder als Vorlagen für musikdramatische Umsetzungen dienten. Die Tragödie *Ratcliff* erfuhr in der Musikgeschichte zahlreiche Vertonungen. Die frühen und kürzeren Werke von Heine schienen für Vertonungen besonders geeignet zu sein. Wie aber das Beispiel von Richard Wagners *Fliegender Holländer* zeigt, dessen Geschichte aus Heines *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (Erstes Buch, Kapitel VII) von 1831 stammt, wirkten auch spätere Werke Heines auf Komponisten inspirierend.

Mindestens fünf Komponisten haben sich Heines Frühwerk *William Ratcliff* gewidmet, neben Volkmar Andreae waren dies César Antonowitsch Cui⁶⁸⁹ (1869), Cornelis Dopper⁶⁹⁰, Xavier Leroux⁶⁹¹, Mauritius Vavrincz⁶⁹² und der berühmteste unter ihnen Pietro Mascagni (1895), dessen *Ratcliff* als erste italienische Literaturoper bezeichnet werden kann. Andrea Maffei hatte dafür die Vorlage von Heine übersetzt und für Mascagni als Libretto eingerichtet⁶⁹³, der wiederum daraus eine Oper mit vier voneinander getrennten Akten schrieb. César Cuis Werk umfasst nur drei Akte – die Personen sind in beiden Opern identisch, wobei es Unterschiede in den Stimmbesetzungen gibt. William Ratcliff ist beispielsweise bei Cui ein Bariton, bei Mascagni ein dramatischer Tenor und bei Andreae ebenfalls ein Tenor. Bei Cui und Andreae werden die Opern jeweils mit einer orchestralen Einleitung begonnen. Einen Höhepunkt bildet bei Cui das Vorspiel zum dritten Akt, bei Andreae ist es das Vorspiel zum letzten Bild. Das berühmte

⁶⁸⁹ Cui lebte von 1835-1918 und vollendete u.a. Mussorgskis *Jahrmarkt von Sorotschinzj*.

⁶⁹⁰ Niederländischer Komponist (1870-1939).

⁶⁹¹ Französischer Komponist (1863-1919). Gewann 1885 den Prix de Rome und war seit 1896 Lehrer am Conservatoire de Paris.

⁶⁹² Ungarischer Komponist (1858-1913).

⁶⁹³ Manuela Jahrmärker (2006), S. 124.

Intermezzo bei Mascagni (mit der Überschrift *Il sogno di Ratcliff* nach dem Duell mit Douglas im dritten Akt) gilt als eine der bekanntesten Melodien aus dessen Oper.

Den Einakter *William Ratcliff* verfasste Heinrich Heine vermutlich 1821/22 in Berlin. Die Tragödie gilt als „nebelschwangerer bluttriefender“⁶⁹⁴ Stoff, in dem der Dichter nicht nur schottisches Nationalkolorit, sondern auch sozialkritisches Engagement verbinden konnte. Eine Aufführung zu Heines Lebzeiten ist bis heute nicht nachgewiesen, und das Stück erschien zuerst unter dem Titel *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* im Jahre 1823 bei Dümmler in Berlin. 1852 wurde die Tragödie in die dritte Auflage der *Neuen Gedichte* aufgenommen, was Heine in der Vorrede zu dieser Auflage erläuterte:

Das Wintermärchen, welches Deutschland betitelt und in den frühern Ausgaben dieses Bandes enthalten, habe ich der gegenwärtigen Ausgabe entzogen, (...) dasselbe seitdem vielfach im Einzeldruck erschienen ist und ich ihm überdies in der Sammlung meiner poetischen Werke eine andere Stelle zugebracht. Die entstandene Lücke benutze ich, um hier die kleine Tragödie William Ratcliff mitzuteilen, die vor etwa neunundzwanzig Jahren unter dem Titel: Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo zu Berlin bei Dümmler herauskam. Das Lyrische Intermezzo wurde seitdem in einer grössern Sammlung meiner Gedichte aufgenommen und gelangte zur ausserordentlichsten Popularität. Der William Ratcliff wurde jedoch nur wenig bekannt; in der Tat, der Name seines Verlegers war Dümmler. Dieser Tragödie oder dramatisierten Ballade gewähre ich mit gutem Fug jetzt einen Platz in der Sammlung meiner Gedichte, weil sie als eine bedeutsame Urkunde zu den Prozessakten meines Dichterlebens gehört. Sie resümiert nämlich meine poetische Sturm-und-Drang- Periode, die sich in den Jungen Leiden des Buchs der Lieder sehr unvollständig und dunkel kundgibt. Der junge Autor, der hier mit schwerer, unbeholfener Zunge nur träumerische Naturlaute lallt, spricht dort, im Ratcliff, eine wache, mündige Sprache und sagt unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Lösungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufflammen und die rothbäckigen Söhne des Glücks zu Kalk erbleichen. Am Herde des ehrlichen Tom im Ratcliff brodelt schon die grosse Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln und die täglich schäumender überkocht. Ein wunderliches Sonntagskind ist der Poet; er sieht die Eichenwälder, welche noch in der Eichel schlummern, und er hält Zwiesprache mit den Geschlechtern, die noch nicht geboren sind. Sie wispern ihm ihre Geheimnisse, und er plaudert sie aus auf öffentlichem Markt. Aber seine Stimme verhallt im lauten Getöse der Tagesleidenschaften; wenige hören ihn, keiner versteht ihn. Friedrich Schlegel nannte den Geschichtschreiber einen Propheten, der rückwärts schaue in die Vergangenheit; - man könnte mit grösserem Fug von dem Dichter sagen, dass er

⁶⁹⁴ Vgl. dazu: Heines englische Verhältnisse in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.2.2006.

ein Geschichtsschreiber sei, dessen Auge hinausblicke in die Zukunft. Ich schrieb den William Ratcliff zu Berlin unter den Linden, in den letzten drei Tagen des Januars 1821, als das Sonnenlicht mit einem gewissen lauwarmen Wohlwollen die schneebedeckten Dächer und die traurig entlaubten Bäume beglänzte. Ich schrieb in einem Zuge und ohne Brouillon. Während dem Schreiben war es mir, als hörte ich über meinem Haupte ein Rauschen, wie der Flügelschlag eines Vogels. Als ich meinen Freunden, den jungen Berliner Dichtern, davon erzählte, sahen sie sich einander an mit einer sonderbaren Miene und versicherten mir einstimmig, dass ihnen nie dergleichen beim Dichten passiert sei.⁶⁹⁵

Heine schrieb zwischen 1823 und 1824 aber auch noch ein Gedicht mit dem Titel *Ratcliff*, das 1829 in seinem *Buch der Lieder* veröffentlicht wurde.

Die Komposition von Volkmar Andreae erlebte am 25. Mai 1914 beim 49. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADM) im neuen Theater von Duisburg ihre Uraufführung unter der Leitung des Dirigenten Alfred Fröhlich⁶⁹⁶.

Skizzen und Materialien

An den Skizzen (datiert mit 6. Juni 1913⁶⁹⁷) und dem Klavierauszug⁶⁹⁸ lassen sich ungefähr die Entwicklungsstadien der Oper ablesen. Vorab stellt man fest (es handelt sich um eine Art Klavierauszug und Particell), dass es sich um eine ziemlich rasche Niederschrift gehandelt haben muss. Die Bleistiftführung ist fein, die Notenköpfe fast punktiert. Auffällig sind die unzähligen Nummerierungen von Takten, die auf die Wiederholungen motivischer oder harmonischer Muster zurückführen, was in der Partitur später bestätigt wird. Andreae lässt an manchen solchen Stellen sämtliche Noten weg und notiert nur Wiederholungszeichen. Ein weiteres Merkmal sind die bereits in den Skizzen eingetragenen, ausgedehnten Tremolostellen, die dem Komponist viel Raum schaffen, um Text unterzubringen. Vergeblich sucht man in den Skizzen nach genaueren Hinweisen auf die Instrumentierung. Nur aussergewöhnliche Instrumente wie etwa die Orgel⁶⁹⁹ werden explizit erwähnt. Dafür finden sich Verweise auf die vorgesehenen Tonarten oder rhythmische Anmerkungen wie „immer Synkopen“⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ Paris, 24. November 1851. Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (bearb. von Manfred Windfuhr), Bd. 5, Hamburg 1994.

⁶⁹⁶ Keine näheren Angaben zu diesem Dirigenten.

⁶⁹⁷ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Steht am Ende der Skizzen auf Seite 121 nach dem Doppelstrich und dem Ende der Oper.

⁶⁹⁸ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Schachtel 4.

⁶⁹⁹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 4, 15): Skizze 1. Szene, A. Auftritt

⁷⁰⁰ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 4, 15): Skizze, Seite 6.

Im Nachlass von Volkmar Andreae⁷⁰¹ liegen zwei Exemplare des Klavierauszugs, einer mit dem Eintrag „Regie Löffler“. Diese Partitur wurde bei Röder in Leipzig gedruckt und von Adolph Fürstner herausgegeben. Auf der Umschlagseite des Regie-Klavierauszugs gibt es Hinweise auf die Seiten 88, 112, 161 und 165, genau an diesen vier Stellen gibt es Eintragungen bezüglich der Verwendung von „Nebel“ auf der Bühne.

Zuerst schrieb Andreae im Skizzenband I sechs Seiten, die dann durchgestrichen wurden und mit dem Skizzenkonvolut [1-4] ersetzt wurden. In einem Zusatzblatt schreibt Andreae: „Ende 1. Akt eventuell (Seite 65 Takt 7)“. Wenn wir das in den Skizzen überprüfen, so sehen wir, dass Andreae auf Seite 65 tatsächlich eine zweite Variante vorsah und schrieb: „lieber eventuell Schluss I. Akt (Seite 121).“ Man kann festhalten, dass der später geschriebene Schluss deutlich abwechslungsreicher ausgefallen ist als jener, der im Klavierauszug steht.

Wirkung der Oper

Der Rezensent Ernst Isler berichtete für die *Neue Zürcher Zeitung* von der Uraufführung 1914 in Duisburg:

E.I. (...) 1895 erschien die Oper „William Ratcliff“ von Pietro Mascagni. Sie hatte aber keinen Erfolg. Dem Südländer lag diese schwer lastende, von gespenstischen Nebeln umflatterte Romantik nicht; seiner Musik mangelt der schauerlich balladenhafte Unterton, jeder Lichtblick des Textes verführte ihn nur allzu sehr zu südlich schwelgerischer Musik. Nach Mascagni versuchten sich noch der Italiener Zanardini und der Russe Cesar Cui an dem Stoffe, (...)

Wie Mascagni hat sich unser Volkmar Andreae völlig an Heines Dichtung gehalten. (...) die vielen Monologe und Dialoge der ersten drei Bilder [bei Mascagni] - Andreaes Oper wird, entsprechend der Dichtung, in einem Akte, der in vier Bilder zerfällt, durchgespielt; die Pausen, die die szenischen Verwandlungen bedingen, sind durch Zwischenspiele völlig ausgefüllt – legen die Handlung etwas lahm (...) Sonst aber, und nun komme ich zur Hauptsache, heischt Andreaes bühnendramatisches Erstlingswerk Bewunderung vor dem Können und Gestalten des Komponisten; es quillt viel echtes Theaterblut in ihm; die Charakteristik ist entsprechend der Dichtung von unbarmherziger Schärfe; Momente harmloserer Zeichnung und ganz besonders dann die Partien, die schwärmerischen Liebesgefühlen Ausdruck geben, stehen darin in starkem, wohltuendem Kontrast. Für die Gestaltungsgabe Andreaes spricht es ganz besonders, dass er das inhaltsreiche vierte Bild in der Musik

⁷⁰¹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192.

*ebenfalls manchmal geradezu ergreifend zu vertiefen wusste; am Schlusse des Werkes erscheint des Komponisten Kraft am stärksten; unnötig zu sagen, dass das für die Wirkung des Werkes ausschlaggebend ist.*⁷⁰²

Im Kriegsjahr 1916 kam das Werk an das Zürcher Stadttheater, wo am 30. März unter der Leitung von Robert F. Denzler die schweizerische Erstaufführung stattfand. Im Anschluss an den Kriegsausbruch im Jahre 1914 wurden – wie ausgeführt – zahlreiche Konzerte von deutschen Orchestern in der Schweiz aus Propagandagründen initiiert. Für deren Annahme in der Schweiz bedankte man sich von deutscher Seite mit dem Angebot, auch Schweizer Komponisten in Deutschland aufzuführen. Die Zürcher Verlagsfirma Hug & Co. spielte, besonders in der Rolle der Notenvermittlung, eine entscheidende Rolle, die sich lohnen würde, detaillierter zu untersuchen.⁷⁰³ Einen Höhepunkt in dieser Beziehung bildete das Schweizerische Musikfest von 1918 in Leipzig, in dessen Rahmen auch eine erfolgreiche Aufführung von Andreaes *William Ratcliff* stattfinden konnte. Andreae, der im Vorfeld noch um Kürzungen im Werk gerungen hatte, konnte nicht anwesend sein.⁷⁰⁴

Doch zurück zur Zürcher Aufführung. Martin Hürlimann war der Ansicht, dass Andreae mit seinem *Ratcliff* „dem musikdramatischen Stil der Zeit seinen Tribut“⁷⁰⁵ zollte. Und der deutsche Komponist Max Reger, mit dem Andreae in engem Kontakt stand, wartete schon seit September 1912 mit grosser Spannung auf die neue Oper von Andreae.⁷⁰⁶

Als musikdramatischer Komponist stand, wir werden das später noch genauer untersuchen, Andreae vermutlich unter dem Einfluss von Richard Strauss, versuchte aber gleichzeitig, einen eigenen Stil zu entwickeln. Diesbezüglich sind die Aussagen von Ferruccio Busoni (1866-1924), der sich mit grossem Respekt über Andreaes Oper⁷⁰⁷ äusserte, erwähnenswert:

(...) Ich habe Ihnen anlässlich der Generalprobe von Ratcliff nichts gesagt, in dem Bewusstsein, dass ich, erfahrungsgemäss, erst aus der Entfernung den richtigeren Eindruck u. dessen Formulierung gewinne. Es würde indifferent aussehen, wenn ich mich nicht darüber ausspräche; und also erlaube ich mir, diese jetzt zu unternehmen. Vorerst fiel es mir wohlthätig in die Ohren u. in die Sinne, dass die Worte in Ihrer Oper

⁷⁰² *Neue Zürcher Zeitung* (Zweites Abendblatt) vom 26. Mai 1914; Volkmar Andreaes Oper *Ratcliff*, Uraufführung in Duisburg.

⁷⁰³ *Neue Zürcher Zeitung* vom 10.11.2007.

⁷⁰⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Otto Lohse an Andreae, 7.9.1918.

⁷⁰⁵ Hürlimann (1980), S. 63.

⁷⁰⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Reger an Andreae, 12.9.1912.

⁷⁰⁷ Uraufführung am 25. Mai 1914 in Duisburg.

die eines Dichters sind; im Gegensatz zu sämtlichen „Textbüchern“, die ich letzthin durchblättert. Namentlich das zweite Bild ist dichterisch hochstehend und durchaus eindrucksvoll. An Ihrer Musik muss ich die Behandlung des Orchesters bewundern, die von erworbener Meisterschaft, nach angeborener Begabung, zeugt.

An „Einfällen“ ist das Meiste hierher verlegt: aber dennoch kommt das rein-Thematische nicht zu kurz, wie z.B. in dem glücklichen Ansatz zum schottischen Nationalklang, im 1. Akte. Worin Sie mich nicht überzeugen, ist die Deklamation; hierin stehe ich (so anmassend es klingt) auch mit Wagner in Widerspruch. Es ist nicht richtig, dass die langen Sylben hoch, die kurzen tief klingen; auch spricht man die langen Sylben durchaus nicht immer länger aus. Auf der Bühne ist das Metrische gegen das Subjektive der Diktion zurücktretend.

„Wär's Einer nur gewesen-
bei Gott!“
ich wäre still vorbeigeritten.

Bei diesen Worten betonen Sie „nur“ und „vorbei“ ganz besonders, an Höhe u. Dauer. Ich empfinde diesen Satz eher so: [crescendo - decrescendo] Ich sage dies Alles, weil ich das Problem als interessant empfinde und gerne darüber diskutiere. Als Resumé meiner Eindrücke muss ich aber die aufrichtige Hochachtung vor einem ernsten u. durchgeführten Kunstwerke, als Ihrer Eines unbestreitbar ist, mit Freude bestätigen und Ihnen für den erinnerungswerten Vormittag tief-herzlich danken. (...) ⁷⁰⁸

Und am 20. Juni 1919 äusserte sich Busoni nochmals über diese Oper:

Die Oper (Ratcliff) nahm ich zweimal zu Hause durch: sie enthält viel Treffliches, Gelungenes, Getroffenes und Anregendes. Wäre der textliche Inhalt zusammengedrängt worden (anstatt, wie er ist, ausgebreitet), so wäre die Oper von schlagender Wirkung. Heine nennt das Stück „einen Akt“, und dieser Begriff scheint mir für die Richtung, die es als Oper verfolgen soll, von höchster Bedeutung. (...) Es ist, übrigens, eine seltene Freude, einem Operntext in so gutem Deutsch, dichterisch schön, zu begegnen. Zeigten doch andere Komponisten solchen Geschmack! ⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Ferruccio Busoni (18. April 1916) an Volkmar Andreae (Zentralbibliothek Zürich (ZB Zürich), Mus NL 76: L1263).

⁷⁰⁹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Busoni an Andreae, 20.6.1919.

Bei Harry Graf Kessler ist über eine Aufführung der Oper in Leipzig zu lesen:

*Abends Andreaes Ratcliffe [sic], womit die Schweizerwoche schliesst. Sie hat über Erwarten Erfolg gehabt, die Schweizer ziehen entzückt ab. Suter u. Shoeck [sic] sind berühmt geworden.*⁷¹⁰

Der Dirigent Arthur Nikisch, der bereits andere Werke von Andreae kannte, beschäftigte sich auch mit dieser Oper und beschrieb sie in einem Telegramm vom 17. November 1918 als ein „herrliches Werk“⁷¹¹. Bruno Walter dagegen zeigte sich distanzierter – er sollte das Werk an der Münchner Hofoper aufführen –, und schrieb dem Komponisten:

*Ich konnte mich beim besten Willen von Ihrer Musik nicht angezogen fühlen und möchte nur hoffen, dass ich bei einer anderen günstigeren Gelegenheit einem dramatischen Werk von Ihrer Hand mit grösserer Sympathie gegenüberstehen kann.*⁷¹²

Volkmar Andreae legt mit dem *Ratcliff* eine aus harmonischer Sicht frei gestaltete Partitur vor. Er verzichtet fast durchgehend auf Vorzeichen und somit auf ein „Tonartenkorsett“. Harmonisch findet man zahlreiche Stellen, an denen der Komponist ohne erkennbares Schema Tonarten einander gegenüberstellt, die aber so dem dramatischen Verlauf der Handlung dienen. Die Akkordverbindungen muten teilweise sehr kühn an und verhelfen der Spannungssteigerung zu verstärkter Glaubwürdigkeit und lassen auch die Leidenschaft der Protagonisten deutlich durchschimmern, die Harmonik dient dem Komponisten als expressionistisches Mittel. Auch bedient sich Andreae eines grossen Klangkörpers, der auch mit Instrumenten wie Wagnertuben⁷¹³, Kastagnetten oder Celesta angereichert ist, und so funktionieren gewisse Instrumente allein mit ihrem Klangbild wie Motivinstrumente. Thematisch ist die Oper von einigen ganz markanten Motiven beherrscht, die immer wieder vorkommen und bedeutsame Momente signalisieren, was eine Nähe zur Musiksprache von Richard Strauss vermuten lässt. Kompositionstechnisch fällt der Einsatz von zahllosen Tremoli auf, die es dem Komponisten ermöglichen, viel Text unterzubringen, ohne dabei musikalisch besonders einfallsreich sein zu müssen. An solchen Stellen breitet sich ein Klangteppich aus, der unter das gesungene Wort gelegt wird und eine bestimmte Stimmung evozieren kann. Daraus resultiert auch der Eindruck, dass ein rezitativischer Charakter vorherrscht, denn Arien sind kaum zu finden.

⁷¹⁰ Kessler (2006), Bd. 6, S. 550

⁷¹¹ Telegramm abgedruckt in: Engeler (1986), S. 373.

⁷¹² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Bruno Walter an Andreae, 17.6.1915.

⁷¹³ Erpf (1959), S. 211.

Was an dieser Komposition ebenfalls auffällt, ist der Einsatz rhythmischer Mittel, die eine Anlehnung an bestimmte Kompositionsmuster von Igor Strawinsky evozieren. Andreae legte schon in der Phase der Skizzen an manchen Stellen rhythmische Muster für einzelne Stellen fest, die über mehrere Takte bestimmend sind. Ebenfalls aus den Skizzen wird ersichtlich, dass der Komponist schon in der ersten Planungsphase blockartig Klangkonstruktionen vorgesehen hatte. Seien dies nun Akkordstrukturen, Tremoliblöcke oder gross angelegte Steigerungen – die bereits genannte Nummerierung dieser Blöcke zeigt die klare konstruktive Absicht.

Musikdramatisch hält sich Andreae über weite Strecken eng an den Text und fühlt sich der „Vertonung“ des Librettos verpflichtet, vergleichbar mit der Weise, in der Richard Strauss dies gemacht hatte, insbesondere mit Blick auf Hugo von Hofmannsthals Libretti. Der Komponist nutzt dafür bewährte musiktheatralische Mittel, um den Text mit Hilfe der Musik zu deuten. Dies können Naturgeräusche sein, die mittels Stimmen oder Instrumenten wiedergegeben werden, doch auch der Einsatz der Sprechstimme, eines Schusses oder einer Generalpause weiss der Komponist an entsprechender Stelle gekonnt einzusetzen.

Die Textvorlage ermöglichte es Andreae, seine kompositorischen Fähigkeiten zu demonstrieren, und beweist, dass er ein erfinderischer Geist war. Seine Motive und Themen (ob im Melodischen oder Rhythmischen) haben klare Konturen und profilieren die einzelnen Personen mit ihren Charaktereigenschaften. Das Orchester überzeugt mit einer umfangreichen Farbpalette und überrascht mit einem Reichtum von gegensätzlichen Stimmungen.⁷¹⁴

Andreaes Vorspiel versetzt uns vom ersten Takt an in eine beängstigende Sturmatmosphäre, die Bassfiguren gleichen jenen Gespenstern, die im Nebel herumirren, den Nebelmenschen. Das Drama von Blut und Leidenschaft wird so von Beginn an musikalisch umgesetzt und vermittelt den Eindruck einer von Anfang bis zum Ende kontinuierlichen Steigerung. Diese wird lediglich durch dramaturgisch notwendige Szenen unterbrochen, beispielsweise den Orchesterzwischenspielen, welche die Funktion von „Ruheinseln“ haben und als musikalische Brücken zwischen den einzelnen Szenen dienen.

⁷¹⁴ Othmar Schoeck schrieb 1908 in Leipzig eine Ouvertüre zu Heines Tragödie *William Ratcliff*, was Walton als einziges grösser angelegtes Instrumentalwerk, das Schoeck unter dem Einfluss von Max Reger schrieb, bezeichnet und Busoni als Ganzes einen „Druckfehler“ nannte. Schoecks Ouvertüre wurde am 1. Juni 1908 in Zürich uraufgeführt.

Die Abenteuer des Casanova: Entstehung und Aufführungen

Die *Abenteuer des Casanova* vereinen vier Einakter von Ferdinand Lion mit Musik von Volkmar Andreae. Alle Rechte, auch die der Übersetzung und Aufführung, verblieben bei Andreae. Das Werk hatte Andreae zunächst der Gattin von Robert Schwarzenbach-Zeuner zugeeignet. Den ersten Akt (*Die Flucht aus Venedig*) begann Andreae am 15. August 1920 in Zürich und schloss ihn am 14. August 1923⁷¹⁵ ab. Den zweiten Akt (*Casanova in Paris*) vollendete Andreae am 4. August 1922, den dritten (*Spanisches Nachtstück*) in Zürich am 15. September 1923 und den vierten Akt (*Casanova in Potsdam*) ebenfalls in Zürich am 26. Februar 1923.⁷¹⁶ Anhand der Eintragungen in den Skizzen lässt sich nachvollziehen, wie Andreae die einzelnen Widmungsträger eingetragen hatte. Der zweite Akt ist „Herr und Frau Dr. Fr. Schäfer-Widmann“, der dritte Akt „Herrn Werner Reinhart“ und der vierte Akt ist schliesslich „Herrn Robert Heuser zugeeignet“.

Die Uraufführung von *Die Abenteuer des Casanova* op. 34 fand am 17. Juni 1924 in der Semperoper in Dresden unter der musikalischen Leitung von Fritz Busch⁷¹⁷ und in der szenischen Einrichtung von Alfred Reucker statt. Auf die Beziehung zwischen Volkmar Andreae und Fritz Busch wurde früher schon hingewiesen, zweifellos bildete die Uraufführung einen Höhepunkt für Andreae und zeigt, wie vielfältig sich seine intensiven Bekanntschaften auswirken konnten.

Die *Abenteuer des Casanova* zählte zu den ersten Uraufführungen, die Busch in Dresden herausbringen sollte. Bemerkenswerterweise war er auch für die Uraufführung von zwei Werken von Othmar Schoeck, *Penthesilea* (1927) und *Vom Fischer und seiner Frau* (1930), in Dresden verantwortlich. Daneben hatte Busch der Dresdner Bühne auch einen Namen als Uraufführungsstätte der Strauss-Opern *Intermezzo* und *Die Ägyptische Helena*, ebenso wie von Busonis *Doktor Faust* verschafft, worüber sich Andreae und Busoni schriftlich unterhalten hatten.

Bei *Casanova* lassen sich im Gegensatz zum *Ratcliff* die Kompositionsstadien in den Skizzen genau nachvollziehen. Die frühesten Skizzen stammen vom 18. September 1920, und dabei handelt es sich um ein Skizzenfragment des ersten Aktes. Es ist eine Particell-Niederschrift, wobei viele

⁷¹⁵ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): Vgl. S. 129. Vom 14. August 1923 datieren Skizzen des ersten Aktes der Orchesterpartitur. Darauf findet sich die Widmung, „Frau Robert Schwarzenbach-Benner zugeeignet“, die zunächst gestrichen und dann erneut geschrieben wurde.

⁷¹⁶ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 90.

⁷¹⁷ Fritz Busch übernahm am 1. August 1922 das Amt als Operndirektor und Generalmusikdirektor von Dresden. Ein Jahr zuvor, 1921, wurde Alfred Reucker vom Zürcher Stadttheater als Generalintendant ebenfalls an die Sächsischen Staatstheater berufen. Die Ära Busch, die im März 1933 ein jähes und unrühmliches, durch die Nationalsozialisten provoziertes Ende mit der Absetzung des Künstlers finden sollte, war geprägt vom Aufbau eines hochkarätigen Ensembles und eines abwechslungsreichen Spielplans, der Uraufführungen und Erstaufführungen von hoher Qualität in beispielhaften Inszenierungen vorweisen konnte.

Takte noch nicht musikalisch ausgefüllt sind. Aufschlussreich sind Andreaes Eintragungen in diesen Skizzen, die auf die Arbeit mit Leitmotiven⁷¹⁸ schliessen lassen. Teilweise werden sie schon konkret benannt mit „Casanova-Motiv“, „Messer Grande Motiv“ oder „Inquisitor Motiv“. Doch schien es auch Motive zu geben, die Gefühle und Emotionen ausdrücken, wie etwa das „Angstmotiv“, was bereits hier den Einfluss der Klangwelt von Richard Strauss deutlich macht. Ein weiteres Skizzenfragment zum ersten Akt⁷¹⁹ ist aufschlussreich, weil darin deutlich wird, dass Andreae ganz bewusst mit den oben erwähnten Motiven gearbeitet hatte. Wir finden Aufzeichnungen von folgenden Motiven: Motiv der Verachtung (Szene Sorano)⁷²⁰; Cassiomotiv (Serano)⁷²¹; Lustmotiv⁷²²; Cassiomotiv⁷²³; Casanovamotiv⁷²⁴; Inquisitionsmotiv⁷²⁵; Angstmotiv⁷²⁶ und ein Jagdmotiv. Zudem hat der Komponist, vermutlich im Sinne einer Straffung respektive Beschleunigung des Handlungsablaufs zahlreiche Stellen gestrichen, teilweise nur Takte, teilweise aber auch ganze Skizzenseiten.

Skizzen und Materialien

Im Nachlass von Volkmar Andreae finden sich drei Textbücher mit der Aufschrift: „Szenische Einrichtung der Dresdener Uraufführung 17. Juni 1924 von Alfred Reucker.“ Der Klavierauszug wurde von C.G. Röder GmbH in Leipzig gedruckt, Verlag und Eigentum blieben beim Komponisten. Des Weiteren liegen die folgenden Skizzenkonvolute vor:

- Skizzenblatt, I. Akt, 15. August 1920 in Zürich
- Skizzenblatt, 18. September 1920
- Skizzen zum II. Akt, 29. September 1921
- Skizzen zum III. Akt, 12. Juli 1922 [?]. Andreae schreibt dazu, dass es sich um eine „Suite von Einaktern“ handelt. „Nina mit dem Spanier, Spanien mit Casanova wieder internat. Zum Schluss wieder spanisch.“ In diesem Particell gibt es viele Striche und Hinweise auf die Orchestrierung, die Schreibweise von Andreae ist rasch und virtuos. An vielen Stellen scheint eine genaue Vorstellung geherrscht zu haben bezüglich Sprechen und Singen und wie die Regie aussehen könnte.

⁷¹⁸ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): Vgl. Skizze S. 22, 29, 31f.

⁷¹⁹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 17-34/36.

⁷²⁰ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 21.

⁷²¹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 22.

⁷²² Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 23.

⁷²³ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 29.

⁷²⁴ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 30.

⁷²⁵ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): auch S. 31.

⁷²⁶ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S.33.

- Skizze II. Akt, 4. August 1922
- Skizzen Partitur, I. Akt, 14. August 1923
- Skizzen Partitur, III. Akt, Zürich, 15. September 1923
- Skizzen IV. Akt, 13/10. Oktober 1923, „Vorspiel“ und Andreae ergänzt: „Einleitung mehr Bijou von Amusements [?] Deutschland 18. Jhd. Reise in der Postkutsche durch den Spessart“
- Einlage II. Akt, Seite 25, ohne Datierung
- Skizzen zum I. Akt, ohne Datierung

Im Vergleich zu *Ratcliff* machte Andreae zur Rollenbesetzung in *Casanova* sehr präzise Angaben:

I. Flucht aus Venedig, Venedig, im Jahre 1756

Casanova: Bariton; Inquisitor: Bariton; Frau des Inquisitors: Sopran; Soranzo, ein venetianischer Adliger: Tenor; Sekretär des Tribunals: Tenor oder Baryton; Diener: Bass; Zeitungsverkäufer: Tenor; Führer der Sbirren: Sprechrolle; Kolumbinen, Diener, Masken, Sbirren

II. Casanova in Paris, Paris, in der Rokokozeit

Casanova: Bariton; Rapilly, Chef des Hauses Escanto und Rapilly: Tenor; Gräfin: Sopran oder Mezzosopran; Grisette: Sopran; Kassiererin: Sopran; Verkäuferin: hoher Sopran; Laufbursche, Sänfenträger

III. Spanisches Nachtstück, Madrid

Casanova: Bariton; Nina, Primadonna: Koloratursopran; Spanier: Bassbariton; Dueña: Mezzosopran; Zwei Bürger, Volksmenge

Musikalisches Vorspiel: Casanovas Fahrt in der Postkutsche durch das romantische Deutschland

IV. Casanova in Potsdam, Potsdam, zur Zeit Friedrich des Grossen

Casanova: Bariton; Richter: Bariton; Feldwebel: Bassbariton; Amalie, dessen Tochter: Sopran; Philosoph, ihr Bräutigam: Tenor; Marquise: Sopran; Gräfin: Alt; Gerichtsschreiber: Sprechrolle; Damen und Herren des Potsdamer Hofes, Bürger und Bürgerinnen; neun Tänzerinnen der Hofoper

Anhand dieser Aufstellung erkennt man deutlich, dass Casanovas „Fahrt durch das romantische Deutschland“ zwischen dem dritten und vierten Akt einen eigenen Teil bildet. Neben der

zentralen und bedeutungsvollen Flucht aus Venedig bildet das Reisen von Casanova, das letztlich auch einer Flucht von Stadt zu Stadt gleichkommt, den anderen Schwerpunkt der Handlung.

Was in *Ratcliff* schon aufgefallen ist, bestätigt sich auch bei diesem Werk: zahlreiche und detaillierte Regieangaben, die bereits in den Skizzen eingetragen waren, sollen dem Werk zu grösserer Wirkung verhelfen. Diese Angaben beziehen sich oft auch auf Ereignisse und Vorkommnisse, die auf der Bühne nicht sichtbar sind, aber Andreae dennoch wichtig waren. Zum ersten Akt gibt es beispielsweise eine Partiturskizze, die eine Fülle solcher Bühnenanweisungen enthält:

Venedig: Saal im ersten Stock des Palazzo des Inquisitors am Kanal. Hinten durch die geschlossenen Saalfenster sieht man das Geländer des Balkons und die Silhouette der Stadt. Morgendämmerung. Auf der linken Seite Tür zum Ballsaal, woher Musik tönt. Rechts vorn eine kleine Tür zu einem Nebenzimmer. Links im Vordergrund, unterhalb der Treppe, eine Nische mit einer breiten Marmorbank. Im Vordergrund rechts ein Stuhl. Zwischen den Säulen der Loggia und den Stufen zum Treppenhaus eine gestützte Holzbank. Gegenüberliegend auf der linken Seite eine gleiche Bank, davor ein massiver Tisch. Von der Decke herab ein grosser Kronleuchter. Links und rechts in den Treppennischen kleinere Kronen mit brennenden Wachskerzen.

An anderer Stelle finden sich konkrete musikalische Angaben, so heisst es in der Partiturskizze⁷²⁷ nach Abschluss des Vorspiels, wenn die Bühnenmusik erklingt:

Bühnenmusik: Dieses Orchester ist auf der Bühne links unsichtbar aufgestellt, beginnt bei geschlossenem Vorhang zu spielen. Bei stärkerer Besetzung der Harfen und Gitarren bleibt das Cembalo weg. Bei den Violinen mindestens 2 Spieler. Vom Zuhörerraum aus muss diese Bühnenmusik wie aus der Ferne, leise, aber deutlich hörbar, sein.

Andreae schreibt an dieser Stelle das Metrum einer *Mazurka* vor, die frei im Vortrag, *molto espressivo e rubato*, gespielt werden soll. Die Besetzung der Bühnenmusik umfasst Violinen, Mandolinen, Harfen und Cembalo sowie eine Gitarre und ein Solocello. Als zentrales Grundmass spielt die Harfe einen durchgehenden Dreivierteltakt, anschliessend öffnet sich der Vorhang⁷²⁸ und in der Bühnenanweisung steht:

⁷²⁷ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 6.

⁷²⁸ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 9.

*Ein Sekretär des Tribunals, schwarz gekleidet, stürzt atemlos rechts aus dem Treppenhaus heraus und hält einen Diener, der mit Tablett links aus dem Ballsaal kommt, an.*⁷²⁹

Dabei fällt die Anmerkung von Andreae auf, diese Stelle müsse man „gross dirigieren“. Dieses Beispiel zeigt wie stark sich Dirigent und Komponist in der Person Andreaes ergänzten und voneinander profitierten.

Die nächste Szene zwischen der Frau des Inquisitors und Casanova evoziert eine Musik voll von leidenschaftlichem Ton, in der Partitur heisst es „ziemlich bewegt und leidenschaftlich“⁷³⁰. Das vorgesehene „Er küsst sie“ hatte Andreae später gestrichen und durch „er beugt sich über sie, sich vergessend, schmiegt sie sich an ihn, sie küssen sich“ ersetzt. Dieses Beispiel zeigt, wie deutlich die Vorstellungen des Komponisten bei der Niederschrift der Musik waren. Nicht allein der Kuss an sich war Andreae wichtig, sondern er unternahm den Versuch, den Akt des Küssens und die damit verbundene Gestik sowie die Gedanken des Paares zu fassen.⁷³¹ Andreae hatte also die Absicht, so adäquat wie möglich mit der Textvorlage umzugehen und daraus seine Ideen zu entwickeln. Am Ende der ersten Skizzenseite zum dritten Akt finden wir eine weitere interessante Eintragung. Andreae beschreibt jeden Akt mit einer Farbe: 1. Akt „bunt“, 2. Akt „weiss-blau“, 3. Akt „schwarz-weiss“ und 4. Akt „rosa-rot“. Ausserdem ergänzt Andreae den Titel des dritten Akts mit „Spanisches Nachtstück“.

Wirkung der Oper

Der ungarische Pianist Robert Freund (1852-1936), der den *Casanova* eingehend studierte, beschrieb den musikalischen Gehalt des Werks wie folgt:

*Der musikalische Lustspielton ist auf's Glückliche getroffen u. ein Einfall drängt den anderen.*⁷³²

Über die Uraufführung am 17. Juni 1924 in der Dresdner Staatsoper berichteten zahlreiche Zeitungen. Eugen Schmitz unterstrich in *Die Musik*⁷³³ die Tatsache, dass Dresden eine „richtige“ Uraufführung wagte, die sich auch an der Gunst des Publikums erfreuen konnte. Sowohl die

⁷²⁹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 11.

⁷³⁰ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 95.

⁷³¹ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 95/vor Ziffer 83-89.

⁷³² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Robert Freund an Andreae, 26.2. vermutlich 1924.

⁷³³ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*, XVI. Jahrgang, Heft 10. Berlin und Leipzig 1924, S. 924.

Musik Andreaes wie auch das Textbuch von Ferdinand Lion⁷³⁴ wurden gelobt, und die Vorlage bot ein spannendes und dramatisches Gesamtbild, das auch viel Unterhaltungswert bieten kann, was zu „feinem Lustspielton, Kino-Grauen und ulkiger Schanklaune“⁷³⁵ führt. Die Musik von Andreae wurde in dieser Kritik besonders wegen ihrer intensiven Wirkung beschrieben. Anklänge an Puccini, d’Albert, Strauss oder Lehár wurden hervorgehoben, wobei man aber auch das herausragende Können des Komponisten lobte, der es verstand, unterhaltsame Musik zu schreiben, und dabei auch Anklänge an moderne Musikformen einzubauen wusste, „ohne durch Atonalismus abzuschrecken“⁷³⁶. In Zürich berichtete die *Neue Zürcher Zeitung* über die Dresdener Uraufführung:

E.S. ‚Abenteuer des Casanova‘ benennt sich das neue Opernwerk des Schweizer Komponisten Volkmar Andreae, das die Dresdner Staatsoper soeben zur Uraufführung brachte. Die Textdichtung von Ferdinand Lion stellt vier scharf gegensätzliche Szenen aus dem Leben des leichtfertigen Rokoko-Abenteurers zusammen. (...) Mit diesem Nebeneinander ist ohne eine innere dramatische Linie die wechselvolle amüsante theatralische Unterhaltung geschaffen, die der Würze hier gruseligen Kinogeistes und dort flotter Operettenfröhlichkeit nicht entbehrt. – Die Musik Andreaes verrät in jedem Zug den kultivierten musikalischen Könner und bietet klangliche und harmonische Feinschmeckereien modernsten Stils, ohne aber darum etwa durch allzu grosse Gewähltheit publikumsfremd zu werden. Im Gegenteil: auch sie gibt sich manchmal fast operettenmässig obrenfällig, manchmal, und zwar eigentlich in ihren besten Momenten, auch durchaus auf italienische Melodielinie eingestellt. Andreae hat damit gewissermassen ‚seinen‘ Rosenkavalier geschaffen, an welches Werk man im einzelnen wie im ganzen immer wieder erinnert wird. (...) Das feinnervige Orchester Andreaes erstand durch Fritz Busch und die Staatskapelle in seinem vollen Reiz zu klingendem Eindruck. (...) Der Erfolg gestaltete sich für den anwesenden Komponisten sehr lebhaft und ehrend. Man hat den Eindruck, dass mit dieser Casanova-Oper ein bleibender Gewinn für den Spielplan erworben sei.⁷³⁷

Wie erwähnt war Fritz Busch der Dirigent der Uraufführung, die weiteren Vorstellungen leitete indes Andreae selbst. Die Regie von Alfred Reucker⁷³⁸ wurde ebenfalls weitum gelobt, und das Sängensemble präsentierte sich von seiner besten Seite (die Titelrolle des Casanova sang

⁷³⁴ Ferdinand Lion war auch der Textdichter von Paul Hindemiths *Cardillac*, 1926 in Dresden uraufgeführt. Ausserdem schrieb er die Libretti zu den beiden Opern von Eugen d’Albert *Der Golem* (14. Dezember 1926 Opernhaus Frankfurt) und *Revolutionshochzeit* (UA 26. Oktober 1919 im Stadttheater Leipzig).

⁷³⁵ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*, XVI. Jahrgang, Heft 10. Berlin und Leipzig 1924, S. 924.

⁷³⁶ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*, XVI. Jahrgang, Heft 10. Berlin und Leipzig 1924, S. 924.

⁷³⁷ *Neue Zürcher Zeitung* (Zweites Abendblatt) vom 19. Juni 1924: *Andreae-Uraufführung in Dresden*.

⁷³⁸ Vgl. Biografie Alfred Reucker.

Waldemar Staegemann⁷³⁹). Fritz Busch hatte im Vorfeld der Uraufführung vorgeschlagen, für die Premiere das Orchester grösser zu besetzen (12 erste, 10 zweite, 6 bis 8 Bratschen, 6 Celli und 6 Kontrabässe). Für die folgenden Vorstellungen dachte er aber, das Orchester dann „etwas [zu] verdünnen“⁷⁴⁰. Ferruccio Busoni nahm von Zürich aus intensiv am Entstehungsprozess der Oper teil, wie ein Brief vom November 1920 belegt⁷⁴¹, und der russische Dirigent und Pianist Issai Dobrowen schrieb im April 1925 an Andreae über den weiteren Verlauf der Vorstellungen in Dresden:

*In Dresden hat das Werk immer noch starken Erfolg, obgleich die Aufführung, verständlicher Weise, nicht mehr das Niveau der ersten Vorstellungen hat.*⁷⁴²

Der deutsche Dirigent Otto Lohse (1858-1929) hatte 1923, im Anschluss an die Erstaufführung von Andreaes *Ratcliff*, versucht, die Uraufführung des *Casanova* nach Leipzig zu holen.⁷⁴³ Nach der Uraufführung gab es aber auch Interessenten aus Italien, denn Andreae schickte 1925⁷⁴⁴ das Textbuch und einen Klavierauszug an den Dirigenten Ettore Panizza (1875-1967). Im Oktober 1925 schrieb der Komponistenkollege Hermann Suter an Andreae:

*Am Casanova hatte ich mit jedem Akt steigende Freude; es ist ein glänzendes und gewiss erfolgssicheres Theaterstück, auch war die Aufführung prachtvoll.*⁷⁴⁵

In der Saison 1925/26 gelangte das Werk am Stadttheater Zürich zur Aufführung. Die schweizerische Erstaufführung fand am 26. September 1925 unter Robert F. Denzler (Bühnenbild von Lothar Schenck-von Trapp) statt und wurde mit „grösstem Erfolg“⁷⁴⁶ insgesamt sieben Mal gespielt. In Zürich sang Rudolf von Akacs den Casanova (der „mit seinem romantischen Bariton mühelos in Tenorhöhen“⁷⁴⁷ steigen konnte).⁷⁴⁸

⁷³⁹ Vgl. Biografie Waldemar Staegemann.

⁷⁴⁰ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Busch an Andreae, 5.9.1923.

⁷⁴¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Busoni an Andreae, 29.11.1920.

⁷⁴² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Issai Dobrowen an Andreae, 10.4.1925.

⁷⁴³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Otto Lohse an Andreae, 22.1.1923.

⁷⁴⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Ettore Panizza an Andreae, 17.6.1925.

⁷⁴⁵ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Suter an Andreae, 2.10.1925.

⁷⁴⁶ Zürcher Stadttheater, Jahrbuch 1926/27. Paul Trede (Hrsg.), 5. Jahrgang, S. 32.

⁷⁴⁷ Zürcher Stadttheater, Jahrbuch 1926/27. Paul Trede (Hrsg.), 5. Jahrgang, S. 32.

⁷⁴⁸ Die weitere Besetzung: Claes Stenhammer (Inquisitor), Else Pepler-Gramlich (Inquistorin), Joseph Schnaiter-Wander (Gramlich, Soranzo, Philosoph), Ludwig Vanoni (Sekretär, Rapilly), Max Krämer (Zeitungsverkäufer), Maria Mülkens (Gräfin), Hilde Armbruster (Grisette, Amalie), Marie Smeikal (Kassiererin), Lotte Kobler (Verkäuferin), Maria Engel (Nina), Karl Schmid-Bloss (Spanier), Wilhelm Bockholt (Richter), Karl Wettmann (Feldwebel).

Eine Besprechung in der *Neuen Musikzeitung*⁷⁴⁹ von Anna Roner geht detailliert auf das Werk ein und kritisiert zuallererst, dass die Aneinanderreihung von vier Einaktern noch lange keine Oper mache. Weiter wurde bemängelt, dass der Held Casanova nach seiner Flucht aus dem Gefängnis auf wundersame (und seltsam unkenntnisreiche) Weise in die Räumlichkeiten des Inquisitors gelange, wo er mit einem Freund die Kleider tauscht und gleich noch die Frau des Inquisitors hofiert, die ihm schliesslich hilft, das Haus heil zu verlassen, obwohl er schon in der ganzen Stadt gesucht wird. Roner sah im zweiten Akt nicht die Fortsetzung des ersten, sondern vielmehr den ersten Akt einer Operette, denn Casanova treibt sich turbulent mit den Frauenzimmern herum, verteilt Hausschlüssel und nimmt Frauen mit. Mit dem abrupten Übergang nach Spanien befindet man sich, gemäss Roner, in einem veristischen Umfeld, wo Casanova angewidert ist vom Land der Barbarei und nach Deutschland reist, was von einem Orchesterscherzo begleitet wird. Für Roner stellt der letzte Einakter in Potsdam den „Schlussakt einer parodistischen Posse“⁷⁵⁰ dar, wo die Entlastungszeuginnen von Casanova Balletttänzerinnen aus Potsdam sind – das Werk endet schliesslich in einem ertanzten Wirbel.⁷⁵¹

Andreaes *Casanova* fand in jüngerer Zeit in einer musikwissenschaftlichen Arbeit Beachtung, in welcher Johannes Streicher in seinem Aufsatz zu *Don Giovanni in Italien*⁷⁵² über Andreaes Werk schreibt:

Genauso brillant wie sein Schöpfer eklektisch gibt sich die Titelfigur von Volkmar Andreae (1879-1962) Abenteuern des Casanova. Angenehmerweise ergeht sich der Komponist, im ersten, in Venedig spielenden Einakter nicht in einer Folge von Barkarolen, und Andreaes Rokoko erinnert nur selten an dasjenige Wolf-Ferraris. Statt Gondelliedern erklingen dekadente Mazurken – ein Hinweis auf eine die Venedigliteratur prägende Richtung. Ein Schauer überkommt denn auch die Frau des Inquisitors, als ihr ‚Sigisbeo‘, nicht Casanova, sondern der verarmte Adelige Soranzo, vokal sehr mobil von den ‚Haufen von Gästen‘ erzählt, die er in seiner Wohnung empfängt: den Ratten. „Sie schlüpfen aus jeder Ecke. Schnuppern und knuspern. Sie haben ihren Rat und ihre Signorie, vielleicht auch einen Dogen. Sie steigen überall aus dem Meer und halten Prozession über den Markusplatz.“ Dieses ‚Nachtstück‘

⁷⁴⁹ Anna Roner: *Abenteuer des Casanova* in: Neue Musik-Zeitung (Heft 3), 47. Jahrgang 1926, S. 61.

⁷⁵⁰ Anna Roner: *Abenteuer des Casanova* in: Neue Musik-Zeitung (Heft 3), 47. Jahrgang 1926, S. 61.

⁷⁵¹ Ein interessantes Detail sei an dieser Stelle noch erwähnt: wenige Jahre nach Andreaes *Casanova* wurde am 20. Februar 1943 auch Paul Burkhardts Oper *Casanova in der Schweiz*, Abenteuer in fünf Bildern von Richard Schweizer aufgeführt. Die musikalische Leitung hatte Victor Reinshagen inne, die Inszenierung stammte von Hans Zimmermann. Es handelt sich bei diesem Werk um eine Spieloper, wie im Jahresbericht des Zürcher Stadttheaters (vgl. Zürcher Stadttheater, Jahrbuch 1943/1944. S. 5.) 1943/1944 festgehalten wurde.

⁷⁵² Streicher (1992), S. 309.

*venetianischer Dekadenz' Ferdinand Lions fällt allerdings aus dem für selbige normalerweise vorgeschriebenen Rahmen.*⁷⁵³

Der literarische Stoff über Casanova hat mehrere Male Eingang in musikalische Werke gefunden, wobei interessanterweise eher auf der Operettenbühne, wie etwa die Operette, die von Ralph Benatzky (1928) arrangiert wurde. Erwähnenswert sind weiter *Casanova* von Albert Lortzing, der am 31. Dezember 1841 in Leipzig uraufgeführt wurde, oder in jüngerer Zeit *Casanova e l'Albertolli* von Richard Flury (1938 in Lugano uraufgeführt) und *Casanova* von Daniel Schnyder, im August 2005 in Gstaad uraufgeführt. 1969 hat Werner Egk auch ein Ballett zu diesem Stoff geschrieben. Bedenkt man, dass Volkmar Andreae als Dirigent fast ausschliesslich im Konzertsaal aufgetreten ist, so mag der kompositorische Anspruch mit seinen beiden Opern vielleicht überraschen. Doch schien eine grosse Leidenschaft für diese Gattung vorhanden gewesen zu sein, die einerseits mit Werken anderer Komponisten oder auch mit seiner Ausbildung in Verbindung gebracht werden kann.

Im Uraufführungsjahr von *Ratcliff* 1914 erblickten die Oper *Notre Dame* von Franz Schmidt und die Operette *Endlich allein* von Franz Lehár das Licht der Musikwelt. Im selben Jahr der Uraufführung von *Casanova* wurden Franz Schrekers *Irrelohe* und Arnold Schönbergs Monodram *Erwartung* uraufgeführt. Beide Opern von Andreae hatten zwar einen grossen Erfolg, litten aber darunter, dass ihre Textdichter in der sich anbahnenden antisemitischen Atmosphäre totgeschwiegen wurden.

Die Nähe zum 1911 uraufgeführten *Rosenkavalier* ist bei *Casanova* auffällig, was zunächst einmal mit der Dominanz des gross angelegten Walzers zu tun hat. Andreae erweist damit einer vergangenen Epoche die Referenz, gleichzeitig könnte es aber auch eine Persiflage sein. Da das Sujet, im Gegensatz zum früher entstandenen *Ratcliff*, eine grundsätzlich heitere Haltung aufweist (die Operettennähe wurde oben schon angesprochen), verdeutlicht dies auch die Hinwendung zu einem anderen Genre, nenne man es nun *Opera buffa*, heiteres Singspiel oder wie im Fall von Richard Strauss eine „Kömodie für Musik“⁷⁵⁴. Dafür massgebend ist das Textbuch, welches eine solche Entfaltung überhaupt erst möglich macht, und dies war bei der vielseitigen Vorlage von Ferdinand Lion⁷⁵⁵ offensichtlich der Fall. Das Spiel mit unterschiedlichen Örtlichkeiten

⁷⁵³ Streicher (1992), S. 309f.

⁷⁵⁴ Leopold (2006), S. 66.

⁷⁵⁵ Übrigens stammt aus dem Jahre 1920 ein Typoskript eines *Don Quixote*-Libretto, das Ferdinand Lion an Andreae sandte, was auf weitere Opernpläne der beiden schliessen lässt.

ermöglicht eine farbenreiche Umsetzung in Musik, der bereits angesprochene Walzer bildet dabei eine Art musikalische Klammer um das ganze Werk.

Das Motiv der Flucht ist ein zentrales Element der Oper, denn in jedem Akt flieht der Protagonist – manchmal dazu gedrängt, manchmal aus freien Stücken. Daraus resultiert auch der offene Schluss der Opernhandlung, weil Casanova neuerlich fliehen muss, doch niemand weiss wohin. In diesem Spiel um Liebe und Flucht gibt es weitere Parallelen zur Handlung des *Rosenkavaliers*, wo es um eine Flucht vor der Zeit geht, die entsprechende Szene der Marschallin ist ein Höhepunkt des Werks. Und die Liebe ist natürlich die Triebfeder der Geschichte überhaupt. Casanova ist als Protagonist passiver als die Marschallin. Trotz des heiteren Grundcharakters der beiden Opern gibt es auch die stillen, ja tragischen Momente in beiden Handlungen: in *Casanova* etwa das Ende des Spanien-Aktes, im *Rosenkavalier* den Schlussmonolog der Marschallin. Dazu kommt eine auffallende Affinität für Maskeraden (man erinnere sich an die Gerichtszene bei Andreae oder die zahlreichen Verkleidungen bei Richard Strauss). So erstaunt auch die Pressemitteilung von Franz Giegling nicht, in der es heisst, dass niemand mehr „seit den Tagen des ‚Rosenkavalier‘“⁷⁵⁶ eine solche Musik wie Andreae geschrieben hätte. Tatsächlich zieht diese Musik alle Register bis zum Abstossenden und Grotesken. Besonders einfallsreich ist dabei die unsichtbare Tanzmusik im Venedig-Akt. Der Komponist ist stets bemüht, die Singstimmen nicht zu erdrücken. Und der Beginn des zweiten Akts mit seinem hellen H-Dur erzeugt einen Strauss’schen Ton ähnlich dem Lever der Marschallin im *Rosenkavalier*. Auch mit dem Einsatz der Rute⁷⁵⁷ (ital. „verga“) werden Assoziationen zur Klangwelt von Richard Strauss oder Gustav Mahler gemacht (Ziffer 65). Selbst im *Ratcliff* wird man, wenn die Wanduhr neunmal schlägt, an den *Rosenkavalier* erinnert.

Auch bezüglich der Bühnenmusiken gibt es deutliche Parallelen zwischen *Casanova* und *Rosenkavalier*. Sie schaffen in beiden Werken eine dramaturgisch bedeutende Atmosphäre, die wie ein klingendes Bühnenbild empfunden wird. Andreae erzielt mit dem Klang der Gitarre, Mandoline und dem Barcarole-Rhythmus⁷⁵⁸ eine venezianische Atmosphäre, Richard Strauss mit einer wienerischen Beislmusik die Atmosphäre eines Wiener Wirtshauses.

Wenn man im *Casanova* aus der Ferne die Stimma Ninas wahrnimmt (Ziffer 28), dann verweist dies auf die Szene der Floria Tosca aus Puccinis *Tosca*, die in die Kirche Sant’Andrea della Valle

⁷⁵⁶ Giegling (1959), S. 23.

⁷⁵⁷ Partitur *Casanova*: Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15): S. 10 und 22.

⁷⁵⁸ Auf eine Barcarole, wie wir sie im *Casanova* antreffen, stossen wir auch im op. 23, vier Liedern nach Hermann Hesse, wo das vierte Lied mit *Barcarole* betitelt ist.

eintritt, dort Cavaradossi zu finden hofft, aber auf den Widersacher Scarpia trifft. Ninas Schreie im dritten Akt lenken die Aufmerksamkeit auf die Auseinandersetzung zwischen ihr und dem Spanier (5 Takte nach Ziffer 41). Diesem effektvollen Element begegneten wir auch in *Ratcliff*. Hier liegen erneut Parallelen zu *Tosca* oder Verdis *Otello* auf der Hand. Wenn der ermordete Spanier vor sich hin spricht, erinnert uns der Klang (besonders die nervösen Sechzehntelgirlanden in den Kontrabässen) an *Otello*⁷⁵⁹, wenn der Protagonist nachts in Desdemonas Zimmer schleicht. Nina beginnt, beinahe im Wahnsinn taumelnd – wir erinnern uns an Margarete in *Ratcliff* –, virtuose Koloraturen zu Pizzicati in den Streichern zu singen. Vergleiche zur Königin der Nacht oder Zerbinetta drängen sich auf.

Andreae versucht letztlich, in jedem der vier Einakter ein bestimmtes Lokalkolorit musikalisch zu beschreiben. Diese Vorgehensweise schien, wie bereits bei *Ratcliff* und im Liederzyklus *Chilbizyte* festgehalten wurde, dem Komponisten sehr entgegenzukommen. Nur eine einzige Person verbindet, unterstützt von der jeweiligen Musik, diese vier Akte und so könnte man, wie es Willi Schuh formulierte, das Werk auch als eine Art „dramatische Casanova-Sinfonietta“⁷⁶⁰ bezeichnen. Der erste Akt in Venedig bildet den Kopfsatz; der Pariser Akt ist das Scherzo im Menuettcharakter; das spanische Nachtstück steht für das Adagio und die Gerichtsszene in Potsdam bildet dann den burlesken Finalsatz.

Anders ist die Disposition in *Ratcliff*. Die grausame Geschichte ist geprägt von innerlich zerstörten Menschen, die fast ausnahmslos von Rache getrieben werden. Stärker als in *Casanova* arbeitet Andreae hier mit motivischen-thematischen Aussagen, die das Geschehen musikalisch begleiten, den einzelnen Protagonisten musikalische Prägnanz geben und so auch einen Blick ins Innere dieser Personen freigeben. Ist in *Casanova* die Musik vielerorts zur atmosphärischen Gestaltung bestimmt, ist sie in *Ratcliff* deutlich enger mit den Darstellern verknüpft, was letztlich als sehr charakteristisch für das expressionistische Musiktheater der Zeit gilt.

In *Casanova* kann man Andreaes Fähigkeit erkennen, mit welchem Instinkt für Dramaturgie er seine Musik geschrieben hat. An vielen Stellen erübrigt sich eine Handlungsangabe, da die Übertitel der einzelnen Akte die Stimmung vorwegnehmen, was dann später mit Hilfe der Musik weitergetragen wird. So ist der erste Akt durchgehend von einem 6/8-Rhythmus geprägt (Barcarole-Rhythmus), der wieder und wieder auftaucht und den Hörer in venezianische

⁷⁵⁹ Vielleicht besteht ein Zusammenhang, wenn man bedenkt, dass Andreae in einer Skizze von einem Cassio-Motiv spricht.

⁷⁶⁰ Ehringer (1950), S. 197.

Atmosphäre versetzt. Den zweiten Akt könnte man als Kabinetstück oder kammermusikalisches Intermezzo bezeichnen, denn Andreae konzentriert sich hier ausschliesslich darauf, vier unterschiedliche Frauentypen musikalisch zu charakterisieren. Daran anschliessend folgt der dritte Akt, ein spanisches Nachtstück. Das letzte Bild in Potsdam ist dann wieder mehrheitlich und bis zum Schluss von Walzerrhythmen geprägt. Dahinter mag sich eine Erklärung für den Erfolg dieser Oper finden – in der Verquickung des Operettentons mit Melodielinien, die immer wieder auch an den Belcanto der italienischen Oper erinnern.

Im Rahmen der Betrachtung dieser beiden Opern stellt sich die Frage, mit welchen Gattungen wir es letztlich zu tun haben. Die Zeitoper ist unwahrscheinlich, da weder moderne Hilfsmittel eingebracht werden noch besonders häufig Volksmusik oder populäre Musik eingesetzt werden und eine Nähe zu Werken von Kurt Weill oder Ernst Krenek nicht ausgemacht werden kann. Im Falle von *William Ratcliff* scheint der Begriff Literaturoper⁷⁶¹ angebracht. Es handelt sich bei der Textvorlage von Heinrich Heine um ein bestehendes Bühnenwerk, das ohne grösseren Veränderungen (Andreae spricht davon, dass es gar keine Änderungen gab) als Opernlibretto übernommen wurde. Wenn man an die exemplarische und von Richard Wagner (der auch *Die beiden Grenadiere* von Heine in ein Lied setzte) postulierte „durchkomponierte dramatische Grossform“ denkt, so trifft diese Bemerkung auf *Ratcliff* durchaus zu, war es doch Andreae ein Anliegen, dass man bei der musikalischen Aufführung den literarischen Text deutlich wahrnehmen konnte.

Wenn im *Ratcliff* das Lied mit den Zeilen „Was ist von Blut dein Schwert so rot“ (Ziffer 212) gespielt wird, lenkt das unsere Aufmerksamkeit auf eine weitere Koinzidenz, die den Bogen zum Liedschaffen schlägt. Zu den Zeilen *Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot* schrieb Carl Loewe (1796-1869) sein op. 1, Nr. 1 mit dem Titel *Edward*. Johannes Brahms nahm den gleichen Text (die Übersetzung stammte von Johann Gottfried Herder) für seinen *Edward* in den *Balladen und Romanzen* op. 75, Nr. 1 von 1877 auf, und bei Franz Schubert ist unter D 923 von 1827 *Eine altschottische Ballade* zu finden, die sich dem gleichen Text annimmt. Auch Peter Tschaikowski komponierte eine *Shotlandskaja ballada* op. 46 im Jahre 1880, dem folglich der gleiche Text zugrunde liegt. *In nuce* treffen wir in diesem Gedicht auf die Handlung der Oper, und es zeigt sich, wie viel musikalisches Potential sich dahinter offenbar verborgen hat.

⁷⁶¹ Dahlhaus (2005), S. 517-529.

Margarete singt zu Beginn der Oper das Lied *Püppchen klein, Püppchen mein...* und dazu steht schon in der Tragödienfassung, dass sie dies „halb singend, halb sprechend“ machen soll. Für einen Komponisten natürlich eine dankbare Situation, diesen Umstand in die Komposition aufzunehmen und gleichzeitig eine Erinnerung an den Duktus eines Volksliedes, für das Andreae ja eine Affinität besass. Wollte man ein Beispiel aus dem Kanon der Opernliteratur beiziehen, könnte man das Lied der Desdemona aus Giuseppe Verdis *Otello* als exemplarisch anschauen. Das Lied der Weide (*salce*) verdeutlicht noch einmal die Verbundenheit zu früheren Zeiten, es ist eine Erinnerung an eine glückliche Zeit im Moment vor dem Tode. An dieser Stelle öffnet sich auch eine weitere Parallele zu den beiden Gebeten der Opern. Das *Ave Maria* in *Otello* und das „Unser Vater“ in *Ratcliff* (Notenbeispiel 27). Die Tonrepetitionen und die Orientierung des Gesangs am gesprochenen Text sind zentrale Merkmale dieser Passagen.

Carl Loewes *Edward* ist ein ausgesprochen reifes Werk, und der Schöpfer präsentiert sich als ein Könner im Umgang mit der Balladen-Form. Loewe legt die acht Stansen zu je vier an und schafft daraus einen Dialog zwischen Mutter und Sohn. Die Funktion der Klavierbegleitung beschränkt sich auf die Verdeutlichung des von den beiden Protagonisten Gesagten.⁷⁶²

Die Wahl von Heinrich Heines *Ratcliff* überrascht also nicht, und vielleicht strebte Andreae sogar eine Art grossangelegte, musikalische Ballade an (übrigens war dies auch bei Richard Wagners *Fliegendem Holländer* der Fall, der zunächst als dramatische Ballade mit pausenlos ineinander übergehenden Bildern konzipiert war). Das Fehlen von eigentlichen Arien ist ein Umstand, der die Nähe zum Musikdrama offen legt. Das charakteristische Lied im *Ratcliff* ist nicht als Arie zu verstehen, sondern eher als Mittel der Charakterisierung (es verkörpert Einfachheit, Volksnähe, Erdverbundenheit). Mit weiteren Vergleichen zu Richard Wagners Konzeptionen muss man vorsichtig umgehen, denn Andreae strebte sehr wohl auch einen Unterhaltungswert an, der mittels „Effekten“ noch gesteigert wurde – Beispiele dafür wurden oben angeführt, doch Richard Wagner sagte diesen Tendenzen eben genau ab. Der gelegentliche Versuch einer sehr langen, „unendlich“ wäre sicherlich übertrieben, Melodielinie weist in eine stilistische Nähe von Richard Wagners Musikdrama.

Carl Dahlhaus fügt beispielsweise die „Verlängerung der Rede – oder auch des Schweigens“⁷⁶³ als ein möglicher Grundzug der Literaturoper an, entsprechende Stellen finden wir bei Andreaes Partitur mehrfach. Und Dahlhaus attestiert der Literaturoper letztlich die Möglichkeit, mit der

⁷⁶² Thym (1996), S. 158.

⁷⁶³ Dahlhaus (2005), S. 525.

Gleichzeitigkeit des Singens die Entfremdung wie auch die Verbindung der Protagonisten untereinander, deutlicher zu machen als dies das Schauspiel vermag. Er erläutert in seiner Schrift *Zur Dramaturgie der Literatur*⁷⁶⁴ ausserdem anschaulich, dass „der musikalisch gefasste Text die Dramaturgie einer Oper bestimmt“⁷⁶⁵.

Wenn Douglas den Brief liest (Ziffer 59) erinnern wir uns beispielsweise an die Briefszenen in Giuseppe Verdis *La Traviata* (3. Akt: während des Lesens intoniert die Musik noch einmal das Liebesmotiv der Oper) oder Francesco Cileas *Adriana Lecouvreur* (1. Akt: Adriana baut die Gefühle, die der kürzlich gelesene Brief in ihr auslösen meisterhaft in ihren Monolog ein, den sie auf der Bühne sprechen soll). Überhaupt ist im *Ratcliff* die Nähe zu Verdi aufgrund der Unmittelbarkeit des Geschehens frappant. Wenn wir uns *Otello* oder *Falstaff*, die beide als Literaturopern verstanden werden können, in Erinnerung rufen, so stellen wir auch dort über weite Strecken das Fehlen von mustergültigen Arien fest. Vielmehr dominieren der Ablauf der Geschichte sowie der Textfluss und -inhalt das musikalische Fortschreiten, es ist ein musikalisiertes Sprechen. Und selbst die Pausen weiss Andreae gut zu nutzen: wenn die Wartezeit Ratcliffs symbolisiert werden soll, dann beruhigt sich die Musik und erinnert mit einem Flötenmotiv (Ziffer 161) an die geliebte Maria – ein Beweis für Andreaes untrüglichen Theaterinstinkt. Überhaupt erinnert das Flötenmotiv an Donizettis *Lucia di Lammermoor* (Arie *Il dolce suono* der Lucia des 3. Akt) Und die vier Solostimmen bei geschlossener Szene auf der Bühne (Ziffer 196) erinnern an Verdis *Rigoletto* (Gewitterszene des 3. Akts).

Volkmar Andreae greift im *Ratcliff* und im *Casanova* über längere Strecken auf eine Art Sprechgesang oder eine dialogisierte Melodie zurück, einen deklamatorischen Gesang also, der durch einzelne Melodiepartikel durchsetzt ist. Das Orchester wird an einzelnen Stellen mit sinfonischer Technik behandelt und ist nicht einfach nur Begleitinstrument, sondern wird auch zum Medium des Dramas. Die Zwischenspiele in den beiden Opern sind dafür beispielhaft. So haben wir auch festgestellt, dass Andreae mit Leitmotiven arbeitet, oder, gemäss den Skizzen, dies zumindest beabsichtigt hatte. Dies verweist wieder darauf, dass die Welt von Richard Wagner stets in der Nähe war; durch seinen Kölner Lehrer Franz Wüllner war sie Andreae sicherlich vertraut.

⁷⁶⁴ Dahlhaus (2005), S. 517-529.

⁷⁶⁵ Dahlhaus (2005), S. 518.

Orchestermusik

Konzert für Violine und Orchester f-Moll op. 40

Mit dem Violinkonzert widmet sich Volkmar Andreae einer Kompositionsgattung mit langer Tradition, mit der Widmung an Adolf Busch (bemerkenswert die Tatsache, dass auch Hermann Suter sein *Violinkonzert* A-Dur op. 23 Busch widmete) wird auch der dahinter stehende Anspruch des Komponisten deutlich, hier ein wichtiges Werk für einen angesehenen Künstler geschrieben zu haben. Andreae hat das Werk am 8. August 1935 in Oberaegeri fertig gestellt. Der Widmungsträger und Solist der Uraufführung, Adolf Busch, änderte mit Einverständnis von Andreae einige Stellen im langsamen Satz, wobei er gleichzeitig betonte, wie sehr er sich über die Beschäftigung und auf das Spielen des Konzerts freue.⁷⁶⁶

1. Satz

Der Komponist verzichtet beim Werkanfang auf die Vorzeichen. Nach der kurzen Einleitung (*Largo*) setzt bereits das Soloinstrument auf einem hohen Des ein.

Notenbeispiel 47: Violinkonzert, Anfang

Das Orchester wird über weite Strecken kammermusikalisch behandelt, was einen transparenten Klang zur Folge hat und dem Soloinstrument genügend Raum gibt, sich darüber auszubreiten. Einzelne Orchesterinstrumente schliessen sich immer wieder für kurze Passagen dem Melodieverlauf der Solovioline an, ehe sie sich wieder im Orchester eingliedern. Der Part der Solovioline ist anspruchsvoll angelegt und führt in alle Lagen. Erst bei Ziffer 3 wird das Orchester eigenständiger und gewinnt an Bedeutung. Nach dem Übergang vom *Largo* zum *Allegro vivace* (Ziffer 5) taucht auch das erste Thema auf. Der Charakter des einleitenden *Largos*, bei dem jedes einzelne Viertel betont wurde, wird auch in diesen rascheren Teil übernommen.

Notenbeispiel 48: Violinkonzert, Ziffer 5

⁷⁶⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Adolf Busch an Andreae, 21.12.1935.

Auffallend sind die zahlreichen Taktwechsel und der stellenweise motorische Charakter der Orchesterbegleitung, der durch zahlreiche Einsätze des Schlagzeugs und der Pauken verstärkt wird. Die erste Kadenz der Solovioline erklingt in Ziffer 10:

Notenbeispiel 49: Violinkonzert, Ziffer 10

Die Musik kehrt wieder in ein *Lento* zurück (vor Ziffer 11), und diese Verlangsamung wird mit stehenden Akkorden im Orchester umgesetzt. Dabei bleibt die charakteristische Betonung der einzelnen Viertel nach wie vor bestimmend (vgl. die Bässe in Ziffer 13). Nach dem neuerlichen Wechsel ins *Allegro vivace* (nach Ziffer 14), kommt es zu mehrfachen Taktwechseln. Gesteigert wird das musikalische Geschehen in einem *Mosso*-Teil (ab Ziffer 19): Diese dynamische Steigerung im Orchester wird mit der Klangfarbe des „Tambour de Basque“ verstärkt, und entsprechend virtuos bleibt auch der Violinpart bis zum Satzende.

2. Satz

Überschrieben mit *Allegretto (con sordini)* beginnt der zweite Satz im 3/8-Takt, das Hauptthema wird zunächst in den Bratschen exponiert, ehe es auch in den ersten Violinen und schliesslich im Cello vorgestellt wird. Die Bratschen sind auch für die rhythmische Struktur des Satzanfangs bestimmend.

Notenbeispiel 50: Violinkonzert, Ziffer 22

Das Soloinstrument präsentiert sich mit einer ausladenden Melodiegestaltung. Im Gegensatz zum ersten Satz herrscht hier durchgehend ein ruhig fließender Charakter vor. Das Hauptthema wird mehrmals wiederholt (Ziffer 32 und Ziffer 35, da in den Bässen).

3. und 4. Satz

Ein neuer Klangcharakter stellt sich bei Ziffer 36 ein (*molto espressivo*). Das *Allegretto* wechselt in ein *Adagio* im 4/4-Takt, das den Beginn des dritten Satzes kennzeichnet.

Notenbeispiel 51: Violinkonzert, Ziffer 36

Mehrere Tremoli gelangen auch hier wieder zu grosser Bedeutung. Noch einmal ändert sich der Charakter des Satzes (nach Ziffer 44), nun wechselt der Komponist in ein *Allegro vivace* im $\frac{3}{4}$ -Takt, womit Andreae *attacca* in den nächsten Satz wechselt. Der Satz wirkt aufgrund seiner Struktur keineswegs homogen, weist aber wegen der eindringlichen Monothematik ein hohes Mass an Geschlossenheit auf.

Der vierte Satz schliesst *attacca* an den dritten Satz an und bringt gleich zu Beginn das Hauptthema des letzten Satzes. Nach einer kurzen Orchestereinleitung tritt die Solovioline dazu (Ziffer 45):

Notenbeispiel 52: Violinkonzert, Ziffer 45

Die Solovioline ist hier von einer markanten Rhythmusstruktur geprägt und entsprechend virtuos gestaltet und erinnert im Aufbau an den ersten Einsatz des ersten Satzes (Ziffer 5). Die Synkopen in den Bässen (Ziffer 47) spielen, ähnlich wie im ersten Satz, eine wichtige Rolle. Erst im weiteren Verlauf des Satzes nimmt der Solopart eine eher monoton-motorische Struktur an. Die Reprise des Hauptthemas (Ziffer 51) geschieht vor dem Wechsel in einen neuen Abschnitt (Ziffer 55). Die hier überraschend eingesetzte Rute (Ziffer 60) weckt Erinnerungen an die bereits besprochenen Werke. Die Klangfarbe ändert sich mit dem Eintreten der Perkussionsgruppen (Ziffer 62) nochmals massiv, insbesondere treten die freihängenden Becken hervor. Das Soloinstrument verschafft sich nochmals Raum (nach Ziffer 63), und die übrigen Streicher spielen nur noch Pizzicati und die Bläser treten mit kurzen Achteleinwürfen dazwischen.

Notenbeispiel 53: Violinkonzert, Ziffer 63

Auch hier fehlt die konventionelle Kadenz nicht (Ziffer 64), worauf nochmals das Hauptthema des dritten Satzes (wie bei Ziffer 44) aufgenommen wird. Noch einmal beruhigt sich das Geschehen (ab Ziffer 65), der Komponist verlangt hier *con gran espressione* zu spielen. Der versöhnliche Wechsel nach F-Dur (die Haupttonart ist ja f-Moll) wird vor Ziffer 67 erreicht. In dieser Tonart erklingt denn auch die kurze Schlussstretta.

Notenbeispiel 54: Violinkonzert, Ziffer 67

Reflexionen IV: Orchestermusik

Gerade die Solostücke belegen – mit dem *Violinkonzert* als einem Beispiel – , dass Andreae die Instrumente, für die er komponierte, sehr gut kannte und um ihre Vorzüge wusste. Die Auseinandersetzung mit der Violine kann man bei Andreae bis zu seinem op. 1 zurückverfolgen, und man begegnet weiteren Kompositionen für dieses Instrument im gesamten Werkkatalog. Sein kompositorischer Ausgangspunkt ist, was aufgrund der Ausbildung verständlich und durch seine ersten Kompositionen belegt wird, die Spätromantik, die er im Verlauf seines Wirkens bis in eine mittlere Moderne führte, ohne je die revolutionäre Wege eines Schönbergs zu streifen. Dies erklärt auch, warum er als Komponist zu seinen Lebzeiten viel Erfolg errungen hatte.

Das *Violinkonzert* ist denn auch ein Beispiel dafür, wie Andreae das Orchester sinfonisch behandelt und gleichzeitig eine Solovioline geschickt dazugesellt. Die offensichtlich dreisätzig angelegte Anlage, die sich in Wahrheit als viersätzig entpuppt, könnte im Ganzen auch als sinfonisch angelegt betrachtet oder mit der Anlage eines grossen Sonatensatzes verglichen werden und als formale Anspielung auf Brahms' zweites *Klavierkonzert* verstanden werden könnte. Das *Violinkonzert* beeindruckt vor allem mit seinen Allegrothemen für den Solisten. Im Adagio baut Andreae einen Höhepunkt auf, der in einem Zwiegesang der Solovioline mit dem Horn gipfelt. Dazu fordert Andreae vom Solisten zahlreiche Spieltechniken, die das Hauptinstrument trotz dieser sinfonischen Anlage voll zur Geltung bringen. Damit weist das *Violinkonzert* eine klangliche und formale Nähe zum *Violinkonzert* von Henri Vieuxtemps auf, wobei sich dessen 4. *Violinkonzert* d-Moll von 1859 in Stil und Form deutlich vom Virtuosenkonzert entfernte. Nach dem ersten Satz folgen ein Adagio, Scherzo und Finale und die Solostimme bleibt weitgehend mit dem Orchester verwoben.

Bedeutende Künstler zeigten immer wieder Interesse an den sinfonischen Werken Andreaes. 1908 schrieb der italienische Komponist Leone Sinigaglia, dass Arturo Toscanini Andreaes *Symphonische Phantasie* kennen lernen möchte.⁷⁶⁷ Der Korrespondenz mit Leone Sinigaglia ist folgendes zu entnehmen:

(...) *Toscanini möchte Ihnen als famose Coloratursängerin die berühmte Tetrazzini am bestens [sic] empfehlen: sie singt in diesen Tagen im Covent-Garden-Theater in London. Sie ist nicht leicht zu haben – sie dürfte auch ziemlich theuer sein – schreiben sie allenfalls nach London so bald wie möglich.*

⁷⁶⁷ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Sinigaglia an Andreae, 5.7.1908

Toscanini hat ihre Symphonische Phantasie nie erhalten und möchte das Werk sehr gerne sehen. Seine Adresse: Milano – Via S. Vincenzino 14. Von italienischen Werken sind zu empfehlen: Martucci: Notturmo und Novelletta (G. Ricordi) – Smareglia: Oceana-Suite – Foroni: Ouvertures C-Dur und A-Dur (Ricordi) – Mancinelli: Fuga degli amanti aus den „Scene veneziane“ (Ricordi). Unter den älteren Ouvertüren von Cimarosa, Paisiello, Cherubini, Spuntini [sic], Rossini [sic] wird Ihnen manches wunderschöne Werk wohlbekannt sein. Von Verdi sind die weniger bekannten Ouvertüren Luisa Miller und Vespri Siciliani recht wirksam.

In der Korrespondenz geht es auch noch um Daten des italienischen Gastspiels in Zürich Mitte Januar oder Ende März, Andreae hat nämlich auch Werke von Sinigaglia dirigiert, wie letzterer am 10. April 1909 schrieb:

*(...) Es hat mich seinerseits herzlichst erfreuen [sic], den schönen Erfolg meiner Werke unter Ihrer Leitung zu lesen, und von Ihnen zu erfahren, dass sie nächste Saison das Violin Concert bringen möchten. H. Hof Conc. M. Henri Petri (Dresden) hat letzstens das Werk im Repertoire aufgenommen (...)*⁷⁶⁸

Am 27. und 28. Januar 1936 kam es in der Tonhalle Zürich zur Uraufführung von Andreaes *Violinkonzert* in f-Moll op. 40 mit Adolf Busch als Solisten und mit dem Komponisten am Dirigentenpult. Das neue Werk wurde umrahmt von Schumanns *Erster Sinfonie* op. 38, Beethovens *Romanze* für Violine und Orchester in F-Dur op. 50, Mozarts *Rondo* in C-Dur für Violine und Orchester KV 373 und zum Abschluss Carl Maria von Webers Ouvertüre zum *Freischütz*. In der *Neuen Zürcher Zeitung*⁷⁶⁹ schrieb „F.G.“⁷⁷⁰ die Rezension. Wieder wird Andreaes Wissen um kompositorische Effekte hervorgehoben:

(...) eine schmissige Komposition, ein echtes Spielstück, so recht auf geigerische Effekte angelegt und klanglich ausgepolstert mit jener instrumentationstechnischen Routine, über die ein Kapellmeister und Kenner des Orchesterapparates zu verfügen pflegt. Aus chaotisch dunklen Einleitungsakkorden löst sich ein arioses Rezitativ, mittelst dessen der Solist eine steile Kantilene erklimmt, worauf dann die Musik, bunt und bunter werdend, in ein rassiges Allegro überspringt. Hier geht es quasi zigeunerisch⁷⁷¹ zu, und ein bisschen Carmen ist auch dabei. Ein Rückfall ins Lyrische weckt wiederum eine sich breit entfaltende Gegenmelodie, aber der Sieg bleibt dem vorwärtsstürmenden, sprunghaften Element. Ein apartes

⁷⁶⁸ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1066.

⁷⁶⁹ *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. Januar 1936.

⁷⁷⁰ Vermutlich Fritz Gysi.

⁷⁷¹ Vgl. Partitur Abenteurer des *Casanova*, Zweiter Teil: *Casanova in Spanien*.

Intermezzo ist das nun in spitzem, wisperndem Fugato anhebenden Allegretto, das in forschem Crescendo in einen tollen Tonwirbel hineingejagt wird, worauf ein auf samtene Akkordik gebettetes, in Diatonik schwebendes Adagio zu längeren Gefühlsergüssen führt. Das flotte, die populäre Wirkung des Stückes entscheidende Finale (Allegro vivace) baut sich auf einem obstinaten Rhythmus auf, der in der Violinliteratur sehr häufig anzutreffen ist (z.B. schon bei Vieuxtemps und Wieniawski) und diesen Schlusssatz ins Tänzerische wendet. Eine Art Bolero, voll Feuer und Vitalität, der nach einer retardierend dazwischentretenden kurzen elegischen Betrachtung in einer wilden Stretta zerflattert. Einem Meister wie Adolf Busch solch eine geigerische Rhapsodie übergeben zu können, muss für den Komponisten eine Freude sein. Sie wurde es, dank dem einmütigen Musizieren von Autor, Solist und Orchester, auch fürs Publikum, das die Novität mit herzlichem Beifall entgegennahm.⁷⁷²

Im Bezug auf die Entwicklungen des *Violinkonzerts* im 19. Jahrhundert stellen wir bei Andreae das Spannungsfeld zwischen Virtuosität und sinfonischem Anspruch fest, wobei bei Andreae die Aspekte eines Virtuosenkonzerts im Vergleich zu einem sinfonischen Konzert überwiegen. Er beruft sich in erster Linie auf die Tradition und schreibt ein drei- resp. viersätziges Werk, das formal auf dem Sonatensatz (auch übergeordnet) aufbaut und gleichzeitig die historischen Muster des Solistenkonzerts aufgreift.

Im Jahre 1935, also im Jahr vor der Uraufführung von Andreaes *Violinkonzert*, wurden auch die Violinkonzerte von Alban Berg und Sergej Prokofiev (Nr. 2) uraufgeführt, doch, wie man bereits deutlich hat erkennen können, gibt es trotz ihrer zeitlichen Nähe kaum eine Verwandtschaft zwischen diesen Werken. Jenes von Alban Berg ist durch und durch von der Thematik des Requiems dominiert und verfügt über ein einzigartiges Geflecht von Zahlensymbolen. Jenes dreisätzig von Prokofiev hat einen spanischen Klangeinschlag (insbesondere mit den Kastagnetten im dritten Satz), aber auch russische Reminiszenzen (etwa die Melodieführung im ersten Satz). Das zeigt, dass ein mögliches Vorbild für Andreaes Komposition früher gesucht werden müsste, was den Blick auf Johannes Brahms *Violinkonzert* D-Dur op. 77 lenkt. Auffallend ist die Tatsache, dass Brahms ursprünglich eine viersätzig Komposition (wie Andreae) beabsichtigte, er dann aber das Scherzo wegliess. Auch die technischen Anforderungen sind vergleichbar, welche bei beiden Werken wohl mit den Widmungsträgern in Zusammenhang stehen, bei Brahms mit Joseph Joachim, bei Andreae mit Adolf Busch. Brahms' Konzert hat spärlich eingesetztes melodisches Material (wie bei Andreae), wollte er doch nicht einfach konventionelle Mittel schaffen, womit sich der Solist entfalten konnte. Die technischen

⁷⁷² *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. Januar 1936.

Anforderungen sind immens, und es gibt zahlreiche Stellen, die beinahe als unspielbar gelten; dies mag mit der Tatsache zusammenhängen, dass Brahms kein Violinist war, sondern vom Klavier aus dachte. Wobei sich Brahms bei der Komposition von Joachim hat beraten lassen und die Möglichkeit besteht, dass Letzterer sich viele komplexe Stellen auf den Leib hat komponieren lassen. In diesem Zusammenhang verdient Cherbuliez' Beurteilung von Andreaes Konzert Beachtung:

*Eine ausgleichende Stellung nimmt in diesem Sinne Andreaes op. 40 ein, das scheinbar leicht und fröhlich dahineilende, aber sowohl kontrapunktisch-thematisch, wie technisch glänzend ausgearbeitete Violinkonzert.*⁷⁷³

Werfen wir den Blick auf zwei *Violinkonzerte*, die zum Umfeld von Andreaes Werk gehören. Othmar Schoeck war eben erst vierundzwanzig Jahre alt, als er sein *Violinkonzert* schrieb, dennoch zählt es zu seinen Meisterwerken und ist bis heute eine seiner meistgespielten Kompositionen. Die ungarische Geigerin Stefi Geyer, mit der Schoeck eine unglückliche Liebesbeziehung verband, hat den Komponisten zu diesem Werk inspiriert, das als Darstellung und Verarbeitung dieses schmerzlichen Lebensabschnitts verstanden werden kann: Im ersten Satz (*Allegretto*) schwankt der Komponist zwischen Hoffnung und Verzweiflung, im zweiten Satz (*Grave, non troppo lento*) drückt er seinen Gram und sein Leid aus und im dritten Satz (*Allegro con spirito*) überwindet er seine schmerzlichen Erfahrungen und findet seine Lebensfreude wieder.

Das *Violinkonzert* von Paul Hindemith zeigt mit seinem konventionelleren Stil den Einfluss der bevorstehenden Emigration, wollte Hindemith dieses neue Werk doch mit eigenen Dirigaten in den USA verbinden. Im Einleitungssatz schwingt sich das Hauptthema in der Solovioline in höchste leidenschaftliche Regionen. Im Zentrum des Geschehens steht jedoch der Dialog, in dem die Solostimme einerseits dem Orchester „antwortet“, andererseits parallel zu diesem erklingt und dabei die orchestrale Textur vielfältig koloriert. Der zweite Satz beginnt mit einer ungewöhnlichen Passage der Holzbläser, die dann von den Streichern übernommen wird, während der Solist mit einer ausgesprochen innigen, sehnsuchtsvollen Kantilene in das Geschehen tritt. Der melodische Monolog der Solovioline dominiert den ganzen Satz, der nur in der Mitte durch schärfere Rhythmen, Pizzicati im Orchester und durch eine verstärkte Dynamik etwas belebt wird. Der dritte Satz ist ein energisches und brillantes Finale, in dem der Solist seine Virtuosität auf höchstem Niveau entfalten kann. Ungefähr in der Mitte findet sich eine grosse

⁷⁷³ Cherbuliez (1939), S. 119.

Solokadenz (die einzige im ganzen Konzert), an die eine komplette Wiederholung und ein nüchterner, aber effektvoller Schluss anknüpfen.

Instrumentierung

Andreaes Werke sind einer „romantischen“ Kompositionstradition verhaftet, und die Analyse der Werke hat deutlich gezeigt, dass sein Verständnis des Orchestrierens enge Bezüge zur Klangwelt von Richard Strauss erkennen lässt. Bei den späteren Kompositionen wird der Klang tendenziell transparenter, doch die Bindung zu einem tonalen Zentrum bleibt bestehen. Gerade vor diesem Hintergrund ist das Interesse von Richard Strauss an den Werken seines Kollegen bemerkenswert. In einem Brief vom 2. Februar 1904 an Andreae gibt Richard Strauss seiner Hoffnung Ausdruck, Andreaes *Sinfonische Fantasie* op. 7 bei einem Konzert in Frankfurt am Main zu hören.

*(...) Die symphonische Fantasie von Volkmar Andreae, letzten Winter in Zürich aus der Taufe gehoben, erregte bekanntlich kürzlich beim deutschen Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. so grosses Aufsehen, dass bereits eine ganze Reihe deutscher Konzertsinstitute das Werk in ihr Programm für die nächste Saison eingestellt haben. Durch diese Schöpfung geht ein so grosser Zug, es waltet in ihr eine solche tonmalerische Kraft, dass der Hörer unwiderstehlich mit fortgerissen wird. Der Autor dirigierte auswendig mit einer Energie, einer flammenden Begeisterung, die unmittelbar auch auf die Ausführenden überströmte, und das grosse Anforderungen stellende Werk erfuhr daher eine in allen Teilen ausgezeichnete, wahrhaft inspirierte Wiedergabe. (...)*⁷⁷⁴

In den frühen Werken von Andreae ist der Einfluss von Richard Strauss und der so genannten „Münchener Schule“ spürbar, dazu kommen mit der Zeit noch stärkere impressionistische Einflüsse. Die *Musik für Orchester*, dem Winterthurer Mäzen Werner Reinhardt gewidmet, bringt dann aber unverkennbar Anklänge an neuere Musik. Doch, wie gesagt, hat Andreae niemals die Tonalität verlassen, er hat an ihr festgehalten, behandelte sie aber auf der anderen Seite auch frei und reichhaltig.

Die Nähe zu Richard Strauss Klangwelt wird auch im folgenden Zitat angesprochen:

Unter den Komponisten unseres Landes ist er [Andreae] derjenige, der sich, besonders in jüngeren Jahren, am stärksten von der ausdrucksvollen und farbigen Kunst Richard Strauss' anregen liess. Später, als das eigene Schaffen hinter den mannigfaltigen Aufgaben des Dirigierens etwas zurücktrat, nahm er auch einzelne Anregungen der neueren Musik willig auf, soweit sie seinem eigenen Naturell entsprachen.

⁷⁷⁴ *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenblatt) vom 1. Juli 1904. Bericht über das Schweizerische Tonkünstlerfest in Bern.

*Neben den mehr dekorativen Zügen seiner Musik setzten sich solche einer unbefangenen Musizierfreudigkeit durch.*⁷⁷⁵

Franz Giegling ergänzt in seiner Schrift über Andreae⁷⁷⁶, dass ein Grossteil seiner Werke in unmittelbarem Zusammenhang mit Begegnungen mit anderen Künstlern steht, wobei sicherlich auch seine Tätigkeit als Chor- und Orchesterdirigent oder als Liedbegleiter zu nennen wäre, die ihn als Komponist beeinflusst hat. Es wäre verständlich, dass auch der Kompositionsunterricht, den Andreae am Konservatorium Zürich erteilte, gleichermassen von inspirierender Bedeutung für ihn selbst war. Als weitere Beispiele könnten die *Rhapsodie* für Violine und Orchester op. 32 angeführt werden, die dem langjährigen Konzertmeister Willem de Boer gewidmet ist oder die vielen Männerchöre, die mit Andreaes Chorleitung in Verbindung stehen oder die Klavierlieder, die die Bevorzugung eines gewissen Dichters verdeutlichen.

Ein Blick in Andreaes Repertoire zeigt einen Schwerpunkt in der französischen Musik mit Werken von Berlioz, Debussy und Ravel, doch hat er sich gleichermassen mit Reger, Strauss, Schoeck und Bruckner, und auch Mahler, auseinandergesetzt. Was Andreae an Berlioz faszinierte, war die Relation zwischen Musik und Text. Wir finden bei Andreae in Anlehnung an Bruckner keine Übernahme von dessen typischen Formanlagen, etwa die Betonung der Finalsätze, die Rückblendtechnik, das dritte Thema in den Ecksätzen oder so. Dass die Tonsprache von Richard Strauss eine ungeheure Faszination auf ihn ausgeübt haben muss, zeigt allein die statistische Aufstellung über die Anzahl Aufführungen von Strauss' Werken⁷⁷⁷. Man konstatierte Andreae bereits nach seinem Amtantritt seine Faszination für Richard Strauss: „Besonders lagen Andreae in der ersten Zeit seines Wirkens die Farbenpracht und das Temperament der symphonischen Dichtungen von Richard Strauss, und so war das Orchester durch ihn aufs beste vorbereitet, als Strauss im Jahre 1917 neuerdings in Zürich erschien, (...)“⁷⁷⁸. Auch wenn Franz Giegling 1959 die Meinung vertrat, dass Andreae in seiner Musik versuchte, deutsches und romanisches Kulturgut zu vereinen, so scheint vorliegende Untersuchung eher darauf hinzudeuten, dass die Ausbildung am Kölner Konservatorium und die kurze Lehrzeit in München sehr nachhaltig prägend waren. In Köln kam er unter anderem in Kontakt mit den Werken von Max von

⁷⁷⁵ Ehringer (1950), S. 196.

⁷⁷⁶ Giegling (1959), S. 9.

⁷⁷⁷ Vgl. Karlen (1998). Giegling spricht von 24 Aufführungen von *Till Eulenspiegel*, 20 Aufführungen von *Don Juan* und 15 Aufführungen von *Ein Heldenleben*. *Carnaval romain* von Berlioz hat Andreae an die zehn Mal gespielt, die *Symphonie fantastique* sechzehn Mal.

⁷⁷⁸ Schoch (1968), S. 68

Schillings, einem bedeutenden Nach-Wagnerianer, und jenen von Richard Strauss, der auf die gesamte junge Komponistengeneration einen prägenden Einfluss ausübte.

Bei der thematisch-motivischen Arbeit ist auffällig, dass die Themen meistens einen relativ einfachen Grundaufbau aufweisen, die in vielen Fällen hinter die Wirkung des harmonischen Geschehens zurücktreten. Gerade das grosse Sinfonieorchester ist auffallend reich besetzt und der Komponist entlockt auch dem Kammermusikensemble, eine grosse Menge an klangfarblichen Wirkungen. Somit bleibt Andreae auch hier letztlich der Tradition mehr verbunden als dass er neue, ungewohnte Wege beschreiten würde. Selbst in den Klavierliedern haben wir die Suche nach reichen, klangfarblichen Möglichkeiten festgestellt.

Im Spiegel der Rezension

Im Dezember 1912 wird in der Zeitschrift *Die Musik*⁷⁷⁹ die Herausgabe von Andreaes *Sechs Klavierstücken* op. 20⁷⁸⁰ besprochen. Diese Besprechung fiel überaus positiv aus, der Rezensent betont das „andere“ Auftreten des Komponisten und seine Fähigkeit, Gedanken, Leben und Stimmungen in die Musik einfließen zu lassen. Er verglich die Werke Andreaes mit den *Vier Klavierstücken* op. 23 von Rudolph Ganz, die ebenfalls in derselben Ausgabe besprochen wurden. Im Gegensatz zu Ganz verweist der Rezensent auf die reizvollen, interessanten Gebilde in Andreaes Musik, ohne dass dieser dabei „gerade neuartig“ sei:

*Alle sind wirklich warm empfundene, phantasievolle Stücke, bei denen es sich lohnt, dass man auf sie aufmerksam macht.*⁷⁸¹

In derselben Zeitschrift findet sich eine Konzertkritik aus Wien, in der Andreaes *Sinfonische Fantasie* besprochen wird. Der Dirigent Paul Scheinpflug⁷⁸² dirigierte im Wiener Konzertverein dieses neue Werk „des sonst hochbegabten“⁷⁸³ Andreae. Der Rezensent findet das Werk „seltsam hypertrophisch und forciert“ und vergleicht es mit dem *Klaviertrio*, das ihm wesentlich gelungener schien. In der *Sinfonischen Phantasie* sei die Gebärde des modernen Ausdrucks, die oft wie frühzeitiges Selbstpionentum anmute, übertrieben. In der bereits erwähnten Publikation von

⁷⁷⁹ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*. Zwölfter Jahrgang, Band XII, Berlin und Leipzig 1912/1913, 300.

⁷⁸⁰ Andreae, Volkmar: *Sechs Klavierstücke* op. 20, Gebrüder Hug & Co., Leipzig 1912.

⁷⁸¹ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*. Zwölfter Jahrgang, Band XII, Berlin und Leipzig 1912/1913, 300.

⁷⁸² Deutscher Komponist (1875-1937).

⁷⁸³ Schuster, Bernhard (Hrsg.): *Die Musik*. Zwölfter Jahrgang, Band XII, Berlin und Leipzig 1912/1913, 300.

Hamel aus dem Jahre 1936 ist ebenfalls von Volkmar Andreae die Rede, der in einen gesamtschweizerischen Komponistenkontext gestellt wird:

*Zu diesen „Sechs“ gehörte vorübergehend auch Arthur Honegger (geb. 1892), seiner Nationalität nach der bedeutendste Repräsentant der Schweiz und der stärksten Individualitäten der neuen Musik überhaupt, (...). Neben ihm hat die französische Schweiz etwa die bedeutenden Talente Otto Barblans, Emile Jaques-Dalcrozes, Gustave Doret und Pierre Maurices, als Jüngeren Henri Gagnebin, die italienische Luigi Piantoni in die Waagschale zu legen, die deutsche Joseph Lauber, Georg Haeser, Hans Jelmoli, Heinrich Pestalozzi, Joseph Scheel, Joseph Bovet, Walter Courvoisier, Fritz Brun, Volkmar Andreae oder Karl Heinrich David, die alle die Mittelstellung der Schweiz unter mehr oder weniger starker Akzentuierung des deutschen oder französischen Elements betonen. Als schöpferische Begabungen haben sich hier, in gewissem Gegengewicht zu Honegger, Hermann Suter mit seinen reifen Streichquartetten und dem Franziskus-Oratorium Le Laudi (1924), noch stärker womöglich Othmar Schoeck durch den vorbildlichen Ausgleich von traditionellen und fortschrittlichen Kräften in seiner Liedkunst, seinem Opern- und Kammermusikschaffen, herausgehoben. Neben ihnen wird die jüngere Generation etwa durch Emil Frey, Ernst Kunz, Werner Wehrli, Walter Schulthess, Richard Flury, Albert Moeschinger, Willy Burkhard und den bedeutsam aufstrebenden Honegger-Schüler Conrad Beck vertreten. (...)*⁷⁸⁴

Im Kapitel *Kammermusik, 19. Jahrhundert, Moderne* derselben Publikation heisst es über Andreae:

*(...) Von den anderen Ländern ist es neben der Schweiz (Hans Huber, Volkmar Andreae, Hermann Suter und Othmar Schoeck) vor allem Frankreich, das die Kammermusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts entscheidend bestimmt.*⁷⁸⁵

Auch das Kapitel *Die Oper. Puccini. Wolf-Ferrari* geht auf Andreae ein:

(...) Haben Frankreich und Italien dem deutschen Opernspielplan die meisten fremdländischen Werke geschenkt, so ist das übrige Ausland bei uns schwächer vertreten. Die Schweizer Andreae und Schoeck (mit seiner leidenschaftlich bewegten Penthesilea) (...) das sind einige (...) Namen, die hier zu nennen

⁷⁸⁴ Hamel (1936), S. 390.

⁷⁸⁵ Hamel (1936), S. 605.

wären. (...) ⁷⁸⁶ In der Schweiz kristallisiert sich das Konzertwesen um die Tonhalle-Gesellschaft in Zürich (seit 1868, Dirigent jetzt: Andreae (...)). ⁷⁸⁷

In der NZZ vom 30. März 2002 war zu lesen, dass die „komponierenden Dirigenten Volkmar Andreae in Zürich, Fritz Brun in Bern und Othmar Schoeck in St. Gallen“ ganz der Postromantik verbunden seien.

Es war für Andreae eine Selbstverständlichkeit, die aktuelle Musik seiner Zeit in die Programme aufzunehmen – dazu gehörten auch die eigenen Werke: 1903 dirigierte Andreae seine sinfonische Fantasie *Schwermut-Entrückung-Vision* ⁷⁸⁸.

(...) und eine symphonische Phantasie für grosses Orchester, Tenorsolo und Chortenor von Volkmar Andreae. Dieses Werk, das einen gewaltigen Apparat entfaltet, ist erst kürzlich fertig geworden und erlebt in der Tonhalle seine Erstaufführung, um dann in der Deutschen Tonkünstlerversammlung 1904 in Frankfurt a. M. wiederholt zu werden. Wer in den letzten Tagen Gelegenheit hatte, die Proben mitanzuhören, ist doppelt begierig, die Wirkung dieser grossangelegten Komposition, welche nach der Erklärung des Autors durch ein Gedicht von Walter Schädelin überschrieben *Schwermut, Entrückung, Vision* angeregt wurde, auf das Konzertpublikum kennen zu lernen. Das Konzert selbst wird, da Herr Dr. Hegar unpässlich ist, von Herrn Volkmar Andreae dirigiert. ⁷⁸⁹

Am 10. und 11. Dezember 1934 wurde *Li-Tai-Pe* gespielt. Im Dezember 1936 entschied sich Andreae, dieses Werk aus einem Programm in München zurückzuziehen, weil das Konzert als solches mit ausschliesslich „deutscher Kunst“ angekündigt wurde. ⁷⁹⁰ Ein Brief von Siegmund von Hausegger erläutert die damit entstandene Problematik:

Ich möchte aber doch sehr gerne etwas von Dir in München bringen und dachte an die Liteipeh-Lieder, die ich in einem meiner beiden zeitgenössischen Abende bringen würde, falls sie von der Reichsmusikkammer finanziert werden, was vom Konzertverein nachgesucht, aber noch nicht entschieden ist. Kannst Du mir einen guten, womöglich reichsdeutschen Tenor raten, der nicht zu lyrisch ist, da er auch noch zwei andere, heroisch gehaltene Gesänge übernehmen soll? Er dürfte natürlich keine zu hohen Forderungen stellen. Diese beiden zeitgenössischen Abende sind meine Sorgenkinder, da es grösster

⁷⁸⁶ Hamel (1936), S. 769.

⁷⁸⁷ Hamel (1936), S. 882.

⁷⁸⁸ 14. und 15. Dezember 1903.

⁷⁸⁹ *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenblatt) vom 14. Dezember 1903.

⁷⁹⁰ Engeler (1986), S. 340.

*Anstrengung bedarf, die guten Münchener [sic] hereinzubringen. Aber trotzdem oder gerade deshalb möchte ich sie auch in diesem Jahr durchsetzen, um die guten Leute etwas daran zu gewöhnen, neue Musik zu hören. D.h. wenn sie drin sind, gefallen ihnen die Werke meist sehr gut, aber der Entschluss zu erscheinen fällt ihnen schwer. Von einem guten Tenor gesungene Gesänge wären aber vielleicht ein gutes Anlockungsmittel. (...)*⁷⁹¹

Andreae zog das Werk, wie oben erwähnt, aus dem Programm zurück, woraufhin Hausegger ihm folgende Zeilen schrieb:

(...) Wir beide sind aus ganz entgegengesetzten politischen und völkischen Verhältnissen hervorgegangen. Du nennst ein Land Deine Heimat, dessen Existenz ein harmonisches Zusammenwirken dreier verschiedener Volksstämme voraussetzt und auch zur tatsächlichen Grundlage hat. Ich verbrachte meine Jugend in Österreich, wo deutsche Wesen durch die habsburgische Gewalt unterdrückt werden sollte. Euer Land fühlt sich in der demokratischen Staatsform wohl und hält diese für die allein mögliche. Ich habe sowohl in Österreich wie in Deutschland das klägliche Ende des demokratisch-liberalen Systems erlebt und erblicke in Faschismus und Nationalsozialismus notwendige Reaktionen auf das Versagen der Demokratie. Trotz dieser Gegensätze unserer Anschauungen habe ich aber volles Verständnis für die psychologische, politische und kulturelle Begründung Deines Standpunktes. In Einem jedoch finden wir uns auf gemeinsamem Boden: in der Anerkennung des Grossen und Genialen, wo immer es sich auch offenbare. Du siehst darin einen Vorzug internationaler, ich gerade einen solchen der sich der eigenen Art bewussten nationalen Einstellung. Denn von jeher verbanden sich im Deutschen eine stark exklusive Bodenständigkeit und scheinbare Abgrenzung nationaler Eigenart mit dem Zug ins Universale. Zeitweise führte letzterer sogar zu verhängnisvoller Abhängigkeit von fremder Kultur, immer dann, wenn das Gegengewicht nationaler Selbstbetonung fehlte. Aber die Universalität gab uns den Blick für die Bedeutung fremden Wesens, wenn es sich nicht, wie beim jüdischen fast stets, mit der Bekämpfung des unsrigen verband. Shakespeare wurde sozusagen von den Deutschen entdeckt, Berlioz wird bis auf den heutigen Tag in seiner ausgesprochen französischen Art besser verstanden wie in Frankreich, wo man eigentlich nur die „Damnation“ gelten lässt, indes man den versüßlichten Saint-Saëns als grossen französischen Meister verehrt. Wagner, in gewisser Hinsicht der bewussteste Deutsche, betont als Wurzel aller Kunst das Rein-Menschliche als Solches. Goethe, unser grösster deutscher Dichter, war Kosmopolit. Dieser universale Zug, verbunden mit der starken Betonung des Nationalen, befähigte auch die deutsche Musik, in der ganzen Welt verstanden zu werden.

⁷⁹¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 912 (6. September 1936).

Ich sage dies Alles, um Dich zu vergewissern, dass meine streng nationale Einstellung für mich kein Hindernis ist, fremder Art gerecht zu werden, ja auch in ihr ein kulturelles integrierendes Besitztum zu erblicken. Der Unterschied in unseren Anschauungen ruht also viel mehr auf politischem Gebiet. Und da bleibe es mir ferne, mit Dir zu [...] oder Dich bekehren zu sollen.

Deine Bedenken gegen die Einreihung Deines Werkes⁷⁹² in ein Konzert „deutscher Kunst“ kann ich verstehen. Ursprünglich war dieser Titel nicht vorgesehen. Die Konzerte sollten wie im Vorjahre heissen: „zeitgenössische Musik“. Der neue Titel kam erst im letzten Augenblicke, aus Gründen der Werbekraft für den Besuch der Konzerte. Deshalb war mir auch das in Deinem Falle Widerspruchsvolle desselben entgangen. So aufrichtig ich auch bedauere, unter diesen Umständen für diesmal, unter Anerkennung Deiner Gründe, auf Dein Werk verzichten zu müssen, so möchte ich mir doch vorbehalten, bei anderer Gelegenheit auf Deinen Namen innerhalb meiner Programme zurückzukommen und damit die Freude zu haben, wieder einmal Deine schöne Musik zu dirigieren.

Für heute nimm für Dich und die Deinen meiner Frau und meine herzlichsten Glückwünsche für das Jahr 1937 entgegen, in dem wir uns ebenso freundschaftlich nahestehen mögen und werden wie bisher.
(...)⁷⁹³

Im zweiten Konzert der ersten Festspiele in Zürich zwischen dem 16. Juni und 8. Juli 1921 brachte Arthur Nikisch Werke von Gustav Mahler, Richard Wagner und Volkmar Andreae zur Aufführung. Das ist ein wichtiger Hinweis dafür, dass selbst angesehene Dirigenten eine Wertschätzung für Andreaes Werke an den Tag legten. Dies lässt auf die kompositorischen Qualitäten der Werke schliessen, könnte aber auch ein Hinweis dafür sein, dass andere Künstler das Aufführen eines Werkes von Andreae nur mit ihnen nützlichen, karrierebezogenen Gedanken verbanden.

Zur *Kleinen Suite* schrieb die *Neue Zürcher Zeitung*:

*E.I. (...) Seit Friedrich Hegar im November 1904 Gustav Mahler mit seiner 4. Sinfonie bei uns einführte, ist das idyllische Werk unter den Mahlerschen Sinfonien bei uns wieder gehört worden; Andreas kleine Orchestersuite, so ganz von der unerschöpflichen Charakterisierungskunst des modernen Orchesters angeregt, hat bei uns ihre höchst beifällige Uraufführung erfahren, (...)*⁷⁹⁴

⁷⁹² *Li-tai-pe* op. 37.

⁷⁹³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 913 (26. Dezember 1936).

⁷⁹⁴ *Neue Zürcher Zeitung* (Abendblatt) vom 23. Juni 1921.

Am 5. Mai 1938 spielte das Radio-Orchester Zürich unter Hermann Hofmann die *Kleine Suite* op. 27 von Volkmar Andreae:

Zu seinen besten Arbeiten im rein instrumentalen Bereich gehören die durch einen gewissen romantischen Einschlag auffallende Kleine Suite (op. 27) für Orchester, das spritzige, oft gespielte Streichtrio (d-Moll), das in der Faktur meisterliche e-Moll-Quartett und die geigerisch dankbare Rhapsodie op. 32. Es kamen hinzu ein von Adolf Busch aus der Taufe gehobenes Violinkonzert, ein Divertimento für Flöte und Streichtrio sowie ein Concertino für Oboe und Orchester. In allen diesen Werken bekundet der Komponist Unabhängigkeit von aufdringlichen Modeströmungen und persönliche Eigenart. Sie erheben sich weit über das Niveau sogenannter „Kapellmeistermusik“ und werden ihren Aktualitätswert überdauern. Gleiches ist zu sagen von den unter dem Gesamttitel „Li-tai-pe“ vereinigten impressionistischen Orchestergesängen, die einer Tenorstimme zugeordnet sind. Obschon sich Andreae auch mit musikdramatischen Problemen geschickt auseinanderzusetzen vermochte und seine brillante Instrumentierungstechnik zur Bekräftigung eines realistischen Bühnenstils wesentlich mithalf, haben seine beiden Opern, die phantastische Tragödie „Ratcliff“ (nach Heine, Duisberg 1914) und die rokokobunten „Abenteuer des Casanova“ (Dresden 1924) nur lokale Erfolge erzielt. Auch seine Sinfonie (C-Dur aus dem Jahre 1919) hat keine grössere Verbreitung gefunden. Ganz anders ist es seinen Männerchören ergangen. Gehörte doch Andreae zu jenen kraftvollen Naturen, die der im Schematischen erstarrten Gattung wieder aufgeholfen haben, und zwar mit Liedern aus Fleisch und Blut, worin sich kunstvolle Schreibweise und volkstümliche Haltung glücklich vereinigen. Weit über unsere Landesgrenzen hinaus sind diese A-cappella-Lieder gedrungen, worunter die vielen burschikosen Treffer sowie die famosen Soldatenstücke aus alter und neuer Zeit besonders eingeschlagen haben. (...)“⁷⁹⁵

Für dasselbe Werk fand auch Fritz Reiner lobende Worte:

(...) Nun habe ich Ihre prächtige „Kleine Suite“ aufgeführt und gereicht es mir zum grossen Vergnügen Ihnen über die ausgezeichnete Aufnahme des Werkes zu berichten zu können. Vivant sequentes. (...)“⁷⁹⁶

Und der Chefdirigent des Detroit Symphony Orchestra, Ossip Gabrilowitsch, schrieb an Andreae über die Aufführung dessen *Kleiner Suite*:

(...) In unserem letzten Konzert in Detroit haben wir Ihre reizende „Kleine Suite“ aufgeführt. Ich weiss nicht, ob das Werk ausser New York noch irgendwo in Amerika gemacht worden ist und freue mich

⁷⁹⁵ Artikel von Fritz Gysi im *Tages-Anzeiger* für Stadt und Kanton Zürich, 21. Juni 1962, Nr. 143.

⁷⁹⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1243 (3. Februar 1919).

*einer der ersten gewesen zu sein die das amerikanische Publikum mit dem famosen Stück bekannt gemacht haben. (...)*⁷⁹⁷

Ganz so enthusiastisch äusserste sich Harry Graf Kessler über das Werk nicht, nachdem er einer Aufführung anlässlich des Schweizer Musikfests in Leipzig beigewohnt hatte:

*Abends Schweizer Konzert im Gewandhaus. Schoeck, Andreae, Huber, biedere, fleissige, langweilige Musik. Etwas amüsanter nur eine Suite von Andreae.*⁷⁹⁸

1922 äusserte sich auch Siegmund von Hausegger:

*(...) Am 6. Dezember machten wir im Konzertverein Deine Suite. Sowohl Publikum wie Orchester und ganz besonders der Dirigent hatte grosse Freude an dem lebensfrischen, klangprächtigen und grundmusikalischen Werk. Es wurde mit Liebe gespielt und ich glaube, dass Du mit der Aufführung zufrieden gewesen wärest. (...)*⁷⁹⁹

Am 18. März 1947 dirigierte Andreae ein Volkskonzert in Zürich mit Werken von Franz Schubert, Robert Schumann und Franz Tischhauser. Beendet wurde das Konzert mit der *Kleinen Suite*, die Andreae auch am 31. Oktober 1954⁸⁰⁰ mit dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester dirigierte. Im dazu vorliegenden Programmtext schrieb Andreae über die Entstehung des Stücks: Die *Suite* ist im Jahre 1916 entstanden, angeregt durch den venezianischen Karneval - die Thematik Venedig erinnert selbstverständlich an die Oper *Casanova*. Es wurde ein regelrechtes Erfolgsstück, zumal Arthur Nikisch das Werk auf seinen Konzertreisen oft und gerne dirigierte. Gemäss einem Programmzettel des Wiener Musikvereins wurde das Werk von Andreae und den Wiener Philharmonikern schon früher in Wien aufgeführt:

Die Kleine Suite will nicht Programmmusik sein in dem Sinne, dass ein bestimmter Vorgang musikalisch geschildert wird. Die vier kurzen Sätze stehen aber unter dem Eindruck kleiner Episoden aus der Faschingszeit. Der erste Satz führt uns ins lustige Treiben des Karnevals, der zweite, eine Liebeszene, könnte Pierrot und Columbine heissen. Der dritte Satz bringt uns einen grotesken

⁷⁹⁷ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 801 (8. April 1924).

⁷⁹⁸ Kessler (2006), Bd. 6, S. 546.

⁷⁹⁹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 894 (14. Dezember 1922); Das Konzert fand am 6. Dezember 1922 statt. Es spielte der Konzertverein München, Dirigent war Siegmund von Hausegger und die Solistin war Hofopernsängerin Rita Bergas. Das Programm sah neben der *Kleinen Suite für Orchester* op. 27 Werke von Heinrich Kaspar Schmid, Bernhard Sekles und Richard Strauss vor.

⁸⁰⁰ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

*Maskenumzug. Der letzte Satz endlich erinnert an den ersten, steigert ihn zu einem tollen Fastnachtswirbel, der plötzlich abbricht und mit Pierrots Enttäuschung über den Misserfolg seiner Werbung zu einem kurzen Abschluss führt.*⁸⁰¹

Das Werk *Li-Tai-Pe* von Andreae erscheint übrigens auch im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Richard Strauss, und Othmar Schoeck komponierte ebenfalls ein Lied aus der Sammlung (Nr. 3 von op. 7).⁸⁰²

Die *Rhapsodie* op. 32 von Andreae wurde Joseph Szigeti gewidmet:

*(...) herzlich dank für die freundliche Zusendung und Widmung Ihrer Rhapsodie an der ich die grösste Freude habe! Es ist schade, dass das Stück so spät, am Ende meiner Ferien ankam, aber ich hoffe es trotzdem noch für diesen Winter „Konzertfertig“ zu haben. Was ich an dem Stück besonders prachtvoll finde, (neben der Qualität der Gedanken, der Dimensionen und der geigerischen Behandlung) das ist, dass die Entwicklung der Themen so „von sich aus“ von statten geht; man merkt nie die „Werkstatt“.... Ich finde es z.B. fein wie es sich bei (3) vom molto tranquillo so natürlich und unaufhaltbar bis zum con anima entwickelt. Die Komposition sagt einem alles so deutlich dass die Tempobezeichnungen fast überflüssig sind! Hoffentlich sind Sie einverstanden dass ich am Schluss der cadenza accompagnata [Notenbeispiel] spiele, damit das „a“ mehr „brummt“ bevor es in das Tutti (36) einmündet?*⁸⁰³

Als 1919/20 die *Rhapsodie für Violine und Orchester* op. 32 uraufgeführt wurde (am 29. September 1931, 7. Mai 1935 und 27. Februar 1940 kam es zu Wiederholungen), berichtete die *Neue Zürcher Zeitung* über das Konzert:

W. Ltg. Das erste Volkskonzert (29. Sept.) brachte Dr. Andreae und sein Tonhalleorchester rasch in Kontakt mit dem Publikum. Von Augenblick zu Augenblick spannten sich die Fäden fester, und am Schluss der beiden Abteilungen des Programms dankte begeisterter Beifall. Die Gesamtleistung des Abends hinterliess durch die innere Verbundenheit des Dirigenten mit dem Orchester einen starken Eindruck, das Programm aber war etwas mosaikartig, entbehrte einer stilistischen Einheit. Die beiden Solistücke, das Violinkonzert in d-Moll von Spohr und die Rhapsodie von Andreae, stachen scharf hervor aus der Geraden Vivaldi-Mozart-Beethoven, ohne dabei einen motivierten stilistischen Kontrast zu bieten. Weder der blasse Romantismus Spohrs noch das modern geprägte

⁸⁰¹ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

⁸⁰² Walton (1994), S. 364.

⁸⁰³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Mus L 1170 (18. September 1920).

Klangfarben-Amalgam Andreaes wollten sich in die Logik des Grundgedankens einfügen und blieben ‚Dinge für sich‘.⁸⁰⁴

Am 27. und 28. Januar 1936 feierte man die Uraufführung von Andreaes Violinkonzert op. 40 f-Moll.

*-uh. Auch das sechste Volkskonzert der Tonhalle-gesellschaft (4. Februar) erfreute sich eines ausgezeichneten Besuches und der aufgeschlossenen Anteilnahme der Hörer, denen Dr. Volkmar Andreae diesmal mit einem Programm aufwartete, das seinem künstlerischen Naturell in besonderem Masse zu entsprechen schien. Damit ist natürlich nicht nur des Dirigenten eigenes, 1936, entstandenes Violinkonzert in f-Moll (op. 40) gemeint, sondern auch der gewichtigere sinfonische Werkbestand des Abends, nämlich mit Hector Berlioz' Ouvertüre zu ‚König Lear‘ und die fünfte Sinfonie von Peter Tschaikowski, (...) Als Mittelstück hörte man an diesem Abend das aus recht verschiedenartigen Stilelementen interessante, wenn auch nicht eben tiefe Wirkungen ziehende Violinkonzert von Andreae, deren vom Virtuosen zum Expressiven mehrfach hin- und zurückwechselnder Solopart der jungen Zürcher Geigerin Margrit Isele anvertraut war, die sich bereits als viel versprechendes Talent eingeführt hat und die das Konzert schon vor Jahresfrist in einem eigenen Violinabend mit bestem Gelingen zu interpretieren wusste. Musste sich im grossen Raum und im immerhin einigermaßen ungewohnten Zusammenwirken mit dem an rhythmischen Pikanterien reichen Orchester ein gewisser Mangel an Format und an Klangvolumen geltend machen, so erspielte sich Margrit Isele in fein durchgearbeitetem Vortrag der ausdrucks-mässig und spieltechnisch gleich anspruchsvollen und sehr reich differenzierten Solostimme doch einen vollen Erfolg, der um so mehr verdient erschien, als sich die junge Künstlerin sowohl in musikalischer als in technischer Hinsicht mit einer ausgeglichenen und sicheren Leistung zu präsentieren verstand.*⁸⁰⁵

Auch Sigmund von Hausegger beabsichtigte, das Violinkonzert zu spielen, doch hatte er Schwierigkeiten mit dem Solisten:

(...) Wegen Deines Violinkonzerts habe ich mit Francescati und mit Kulenkampff unterhandelt. Zu meinem grossen Leidwesen haben sich Beide nicht bereit erklärt, das Werk zu studieren. Sie ziehen wahrscheinlich vor, ihr altes Repertoire [sic] zu spielen. Steffi Geyer zu engagieren konnte ich mich doch

⁸⁰⁴ *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe) vom 2. Oktober 1931.

⁸⁰⁵ *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe) vom 6. Februar 1941.

nicht entschliessen, da sie, wie ich mich überzeugen musste, in München ganz unbekannt geworden ist, und ich, des Besuches halber, in meinen Abonnementskonzerten nur „Zugkräfte“ spielen lassen kann.⁸⁰⁶

Andreaes Werke in der Tonhalle Zürich

Um den grossen Kreis nun zu schliessen, soll hier überprüft werden, in welchem Umfang Andreae seine eigenen Werke an seiner Hauptwirkungsstätte, der Tonhalle in Zürich, aufgeführt hatte. Nachweislich wurde die Tonhalle Zürich zum wichtigsten Aufführungsort von Andreaes Werken. Die nachfolgende Aufstellung zeigt, dass Andreae während seiner Zeit als Kapellmeister des Zürcher Tonhalle-Orchesters seinen eigenen Werken durchaus eine breite Plattform ermöglicht hatte.

Schon früh konnte man die Werke von Volkmar Andreae in den Zürcher Konzertprogrammen kennenlernen. In der Saison 1902/03, also kurz nach der Rückkehr von Andreae aus München, brachte man *Charons Nachen* – ein Werk, das besonders stark von Richard Strauss' Musik geprägt scheint. Eine Saison später (1903/04) wurde seine Symphonische Fantasie von 1903 gespielt. Bereits in der Saison 1904/05, als Andreae noch gar nicht zum Nachfolger von Hegar gewählt war, hat man in der Tonhalle *Das Göttliche* von Andreae aufgeführt. Ebenfalls in der Saison 1902/1903 erklang in einem Konzert mit dem Violinisten Henri Marteau⁸⁰⁷ auch ein rein instrumentales Stück, die *Sonate in D-Dur* op.4, die Andreae in Köln komponiert und auch dort uraufgeführt hatte. In diesem Konzert sass der Komponist persönlich am Klavier. Am 15. Dezember 1903 dirigierte Friedrich Hegar die Uraufführung von Andreaes Sinfonischer Fantasie *Schwermut – Entrückung - Vision* op. 7 für grosses Orchester, Chortenor und Orgel.

In der Saison 1906/07 – die erste von Andreae – wurde das Vorspiel zu *Oenone* aufgeführt. Am 7. April 1907 wurde im Rahmen eines populären Sinfoniekonzerts wieder die *Sinfonische Fantasie* gespielt, zusammen mit Hauseggers *Sinfonie Barbarossa* und dem Vorspiel zum zweiten Akt von Schillings Oper *Ingwelde*. Am 29. Oktober 1908 spielte man Andreaes *Klaviertrio* Nr. 2 in Es-Dur und am 4. und 5. April 1910 kam die *Sinfonische Fantasie* erneut zur Aufführung.

Im Konzertjahr 1909/10 wartete man mit mehreren Werken des Komponisten auf: die Lieder *Pfifferfahrt*, *Hochzeit* und *Haarus!*, dann auch *Campo Santo di Staglieno*, verschiedene Lieder und die *Sinfonische Fantasie*. Nachfolgend 1917/18 kamen mehrere Werke von ihm zur Aufführung:

⁸⁰⁶ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 912 (6. September 1936)

⁸⁰⁷ Henri Marteau wäre 1905 auf Wunsch Andreaes beinahe Konzertmeister geworden.

Neben dem *Magentalied* (das auch am 25. November 1925 gespielt wurde), auch das Lied *Kapitän und Leutnant*, die *Kleine Suite* op. 27 (von der Artur Nikisch 1921 sagte: „Ich liebe das Stück“⁸⁰⁸) und das Streichtrio op. 29 – beide Werke von 1917.

In den Jahren 1919/20 wurde die *Sinfonie* in C-Dur von 1919 gespielt, in derselben Spielzeit wurde die *Rhapsodie für Violine und Orchester* op. 32 uraufgeführt. Der ungarische Violinist Joseph Szigeti gab in einem Brief an Andreae seiner Bewunderung für das Werk Ausdruck, wobei er gleichzeitig auch noch Änderungen für die Kadenz vorschlägt.

In der Saison 1922/23 wurde das Streichquartett Nr. 2 e-Moll op. 33 aufgeführt. Am 12. November führte man in der Tonhalle Andreaes op. 44, die *Musik* für Orchester Nr. 1, erstmals auf. Am 22. März kam es zur Erstaufführung von *Höheres Leben* op. 36 von 1929, ein Werk für Männerchor und Blasorchester. Am 28. April 1931 erfolgte in Zürich die Uraufführung der acht chinesischen Gesänge *Li-tai-pe* op. 37, einem Werk für Tenor und Orchester nach Texten von Alfred Henschke (Klabund). Auch dieses Werk wurde am 10. und 11. Dezember 1934 wiederholt.

Am 11. August 1941 spielte man im Radiostudio Zürich die Uraufführung des *Concertino* für Oboe und Orchester op. 42, welches am 9. März 1943 auch in der Tonhalle gespielt wurde. Am 12. November 1942 wurde auch das *Divertimento für Flöte und Streicher* von 1942 in der Tonhalle uraufgeführt, am 17. Oktober 1944 folgte auch noch die *Suite* für Männerchor a cappella op. 38.

⁸⁰⁸ Nikisch an Andreae, 25.4.1921. Ebenfalls dirigierte Fritz Reiner das „prächtige“ Werk in Dresden, wo es offenbar ausgezeichnet aufgenommen wurde (Reiner an Andreae, 3.2.1919). 1922 dirigierte Henry Wood das Werk in London und 1925 in Liverpool, 1923 wollte Bruno Walter die *Kleine Suite* in New York aufführen.

IV Conclusio

Volkmar Andreaes Verdienste als Leiter und Dirigent der Konzerte des Tonhalle-Orchesters Zürich sind vielseitig. Er hat die von Friedrich Hegar begründete Programmtradition aufgenommen und konsequent weiterentwickelt, was letztlich auch Auswirkungen auf die Administration der Tonhalle-Gesellschaft und ihres Orchesters hatte. Den Klangkörper hat er nach und nach vergrössert und die Musiker in eine, so weit es in seinem Einfluss stand, stabile Arbeitssituation gestellt. Auch wenn sich Andreae stets für seine Musiker eingesetzt hatte, so ist ab und zu im einen oder anderen Zitat eine distanzierte Haltung zu verspüren.

Anknüpfend an die wissenschaftlichen Arbeiten von René Karlen⁸⁰⁹ und Margrit Engeler⁸¹⁰ versucht die vorliegende Studie, das Bild von Volkmar Andreae zu differenzieren und seine visionären Absichten in den Mittelpunkt zu stellen. Beispiele dafür sind die zahlreichen und immer wieder neu initiierten Anstrengungen hinsichtlich eines jüngeren Konzertpublikums⁸¹¹ und die Diskussion, für wen man schliesslich Konzerte veranstalte; 1914 beteuerte man, dass man „für das Publikum“ Musik mache.⁸¹² Mit der Gründung der Kongresshaus-Stiftung im Jahre 1937 wollte man das Konzertleben auf eine bessere Basis stellen und dem Konzertleben in Zürich eine gesicherte Zukunft ermöglichen. Trotz der zeitlichen Distanz haben die Themen nichts von ihrer Aktualität und Brisanz verloren. Die gleichen Bemühungen um das Publikum von morgen beschäftigen noch immer unsere Kulturbetriebe. Als im Frühsommer 2008 das Zürcher Stimmvolk über einen Neubau des Kongresshauses abstimmen sollte, ging es abermals um einen als notwendig erachteten Landkauf in unmittelbarer Nähe des aktuellen Standortes – womit auch hier alte Auseinandersetzungen in Erinnerung gerufen wurden.⁸¹³

Unter der Leitung von Volkmar Andreae erlebten das Orchester der Tonhalle-Gesellschaft und somit auch das Zürcher Musikleben einen musikalischen Höhenflug, der nicht nur das klassische Repertoire berücksichtigte, sondern sich mit Nachdruck für das zeitgenössische Schaffen einsetzte. Einen Schwerpunkt setzte Andreae dabei auch bei den Schweizer Komponisten (sich selbst eingeschlossen). Die Tonhalle-Gesellschaft war gemäss den Subventionsverträgen (deren Entwicklung und mögliche Einflussnahme auf die Programmgestaltung nur am Rande hat

⁸⁰⁹ Karlen (1998).

⁸¹⁰ Engeler (1986).

⁸¹¹ Stadtarchiv Zürich VII. 151: Schachtel 6. Archiv TGZ. Tonhalle-Gesellschaft Korrespondenz 1939-1971.

⁸¹² Archiv TGZ, Stadtarchiv Zürich, VII. 151: 441. Sitzung, vom 2. Februar 1914, S. 163.

⁸¹³ Adi Kälin: *Fehlstart für neues Kongresshaus* in: *Tages-Anzeiger*, 22. April 2006 und Irène Troxler Loeliger: „*Der Kongresshaus-Standort ist klug gewählt*“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Mai 2008.

untersucht werden können) verpflichtet, das zeitgenössische und spezifisch schweizerische Musikschaffen zu fördern – bei Andreae wurde dies aber zu keiner Pflichtübung sondern vielmehr zu einer Selbstverständlichkeit. Doch wirft die Programmdisponierung auch wichtige Fragen auf, so etwa jene nach den Gründen, warum es ab 1934/35 zu einer Zäsur in den Aufführungen der Werke von Felix Mendelssohn gekommen ist. Es wäre ein Leichtes, spekulative Urteile zu fällen, doch sollten hier zunächst nochmals alle Jahresprogramme untersucht werden, insbesondere im Hinblick, ob von der allfälligen „Werksperre“ auch das *Violinkonzert* oder die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* betroffen gewesen wäre, was dann tatsächlich eine gravierende Massnahme bedeutet hätte, gehören die Werke doch zum Werkkanon eines Sinfonieorchesters.

Die Programmgestaltung konnte sich durch die Anwesenheit hochkarätiger Gastsolisten prächtig entfalten. Auch hier war das persönliche Beziehungsnetz von Andreae von grossem Vorteil, so dass dem Tonhalle-Orchester einzelne Gäste über viele Jahre freundschaftlich verbunden blieben. Den Einfluss auf das Zürcher Musikleben vergrösserte Andreae mit seinen leitenden Positionen am Konservatorium Zürich und beim Schweizer Tonkünstlerverein noch zusätzlich, hinzu kam die Leitung mehrerer Zürcher Chöre über viele Jahre. Zusätzlich musste man, was in diesem Rahmen noch nicht ausreichend geschehen konnte, seine zahlreichen Gastspiele im Ausland betrachten, und zwar unter dem Aspekt, welchen Einfluss diese Auftritte auf den Dirigenten, Komponisten und Visionär hatten. Diese Ämterkumulation hatte auch zu spitzzüngigen Bemerkungen geführt, wie etwa im Fall von Ernst Křenek, der es wie folgt formulierte (und im Kern nicht ganz Unrecht haben sollte):

Andreae war ein Mann von etwa fünfzig Jahren und ganz anderer Wesensart, ein typischer Gschäftlhuber, ein „konstruktives Element“ und ein nützlicher Bürger, Präsident so mancher Vereinigung zur Förderung von diesem oder jenem (darunter des Zürcher Konservatoriums), Oberstleutnant der Schweizer Armee, wahrscheinlich sehr gut im Kegeln, Fischen, Jagen und dergleichen männlichen Fertigkeiten. Auch er war Komponist, und er produzierte eine stattliche Anzahl von Routinekompositionen im Stil von Richard Strauss. Sein Dirigieren war ebenfalls Routinearbeit, geschäftsmässig und stets ordentlich, aber ohne jede Spur von schöpferischer Kraft.⁸¹⁴

⁸¹⁴ Křenek (1998), S. 502f.

Wichtig zu wissen, dass Křenek selber mit Andreae in persönlichem Kontakt stand, wie verschiedene Briefe⁸¹⁵ belegen, wenn er ihm etwa für die Aufführung von einem seiner Werke in Zürich dankt und ihn bittet, ihm „den Rückweg in die Schweiz“ stets offen zu lassen.

Das Repertoire von Andreae ist beinahe unüberschaubar (bis auf die Lücke im Musiktheater). Trotz dieser Fülle zeichnen sich schon früh klare musikalische Präferenzen ab, die der Dirigent in besonderen Konzertreihen oder Zyklen pflegte. Singulär ist die Beziehung zum Oeuvre von Anton Bruckner, welche eine Konstante in Andreaes Leben als Dirigent darstellt. Mit seinen Interpretationen hatte er das Bruckner-Bild während seiner Wirkungszeit massgeblich mitgeprägt und damit auch seine grössten Erfolge im Ausland erzielt. Doch was mag ihn an dieser Musik so fasziniert haben und was charakterisiert ihn letztlich als Bruckner-Dirigenten? Dazu wären in einer separaten Studie sämtliche noch vorhandenen Tonbänder zu analysieren, um so eine Interpretationsästhetik von Andreae formulieren zu können.

Neben lobenden Äusserungen über Andreaes Dirigate, gibt es auch weniger schmeichelhafte (einzelne wurden bereits zitiert), welche beispielsweise fehlende Raffinesse in seinem Dirigieren bemängeln. Vor diesem Hintergrund ist folgende Bemerkung von Günter Wand, einem ausgewiesenen Bruckner-Spezialisten, von grossem Interesse:

*Ich habe lange Zeit gebraucht, um die grossartigen Bögen der Architektur in Bruckners Werken nicht nur zu erkennen – schon dafür habe ich lange Zeit gebraucht –, sondern um die Ruhe zu haben, sie als Interpret zu vermitteln. (...) Es fällt mir deshalb sehr schwer, die Musik Bruckners mit dem Schöpfer dieser Musik, mit der Person Anton Bruckner, zu identifizieren. Was ich versuche, ist, diesen Hintergrund der Brucknerschen Musik, diese Widerspiegelung göttlicher Ordnung deutlich werden zu lassen, deutlich zu machen.*⁸¹⁶

Just an dieser Stelle wäre es hilfreich, den Inhalt seiner Vorlesungen (wenn auch diese sich Beethoven gewidmet haben) an der Universität Zürich zu kennen, um damit teilweise sein Musikverständnis aufdecken zu können. Bislang konnten aber diese Unterlagen nicht wieder gefunden werden.

Die Studienjahre in Köln (bedauerlicherweise gibt es kaum Quellenmaterial zu diesen Jahren – wie übrigens auch zu Bern oder München) ermöglichten Andreae eine fachliche Ausbildung bei

⁸¹⁵ Engeler (1986), S. 360.

⁸¹⁶ Seifert (1998), S. 362.

ausgewiesenen Lehrkräften der Zeit, sie schufen ihm gleichzeitig auch die Grundlage für sein grosses und nachhaltig bedeutsames Netzwerk – dokumentiert durch die bereits erwähnte Korrespondenzausgabe⁸¹⁷ –, das für den jungen Künstler bei seiner Tätigkeit in Zürich von grosser Bedeutung werden sollte. Andreae verfügte über vielseitige Möglichkeiten, Künstler verschiedenster Provenienz nach Zürich einzuladen – gewisse sollten hier eine künstlerische Heimat finden, andere fanden Zuflucht; und sehr oft war der einflussreiche Andreae bei den Entscheidungen involviert. Seine Machtposition, die er über lange Zeit praktisch unangefochten halten konnte, führte aber auch zu Auseinandersetzungen, die teilweise sehr emotional ausgetragen wurden. Die mehrmalige Androhung seines Rücktritts ist ein Indiz für sein Temperament, er handelte im Bewusstsein seiner Position, aber auch der Konsequenzen, mit denen er seine Entscheidungen zu verfechten bereit war. Man kann ihm vorwerfen, dass die Struktur über Jahrzehnte deutlich auf seine Person fixiert und konzentriert war, doch trug Andreae für sämtliche Entscheidungen auch immer selbst die Verantwortung. Bei seinem Rücktritt zeichnete sich ein diesbezüglicher und vermutlich auch notwendiger Wandel ab.

Die vorliegende Studie basiert auf den beiden Themenkreisen des Dirigenten resp. „Intendanten“ und Komponisten Andreae. Es zeigt sich, dass sich diese beiden Wirkungsgebiete gegenseitig beeinflusst und befruchtet haben, was zu interessanten und nachhaltigen Erkenntnissen, welche letztlich das Ziel dieser Studie bedeuten, führt und uns einen Künstler mit grossem Leistungsradius nahebringt, der durch seinen Einsatz auch seine Ansprüche auf den Tätigkeitsgebieten geltend machen konnte – gelegentlich auch zu seinem eigenen Nutzen. Der bereits früher immer wieder beschriebenen Autorität von Andreae begegnen wir auch hier, vielleicht aber in einem differenzierteren Sinne, wurde sie bislang immer auf seine Karriere in der Schweizer Armee zurückgeführt. Man stellt fest, dass er diese Autorität sehr wohl zugunsten der jeweiligen Institution einsetzte und sie es ihm auch erlaubte, in Problemsituationen bestehen, manchmal auch drohen zu können, unabhängig ob es sich um politische, wirtschaftliche oder institutionelle Differenzen handelte. In erster Linie hatte Andreae die Musik vor Augen, ein Starkult um seine Person lag ihm fern.

Der Komponist Volkmar Andreae wurde bislang unzureichend dokumentiert; CD-Aufnahmen, die in jüngster Zeit gemacht wurden sind löbliche Ausnahmen.⁸¹⁸ Doch erst mit dem Blick auf sein kompositorisches Oeuvre lässt sich der Künstler Volkmar Andreae eigentlich verstehen,

⁸¹⁷ Engeler (1986).

⁸¹⁸ Volkmar Andreae: Klaviertrio in f-Moll op. 1; Klaviertrio in Es-Dur op. 14. Locrian-Ensemble: Rita Manning (Violine), Justin Pearson (Violoncello), Kathy Rockhill (Klavier). Guild GMCD 7307 (1 CD).

denn, es wurde bereits gesagt, gab es Wechselwirkungen zwischen den beiden Tätigkeiten des Dirigierens und Komponierens – vor allem auch die Tatsache, dass mancher Kontakt aus dem Tonhalle-Saal der Aufführung eines seiner Werke förderlich gewesen war. Andreae pflegte das Komponieren mit Hingabe und schuf nicht etwa nur Werke für seine Chöre. Man kann davon ausgehen, dass er sich primär als Dirigent verstanden wissen wollte (also nicht vergleichbar mit Wilhelm Furtwängler), dafür war seine Karriere zu eindeutig auf das Dirigieren angelegt. Trotzdem ist es Andreae als Komponist gelungen, sich den zentralen Gattungen zuzuwenden und keineswegs nur Gelegenheitswerke zu schaffen; Beispiele sind die beiden *Trios* Nr. 1 und 2 oder die Entwicklungsgeschichte seiner Opern, angefangen bei *Oenone* über *William Ratcliff* zu *Abenteuer des Casanova*.

Andreae war, und seine Kompositionen belegen dies gleichfalls, ein konservativ denkender Mensch, hatte sich aber Neuerungen gegenüber nie verschlossen, sondern Innovationen im Gegenteil immer wieder gesucht und gefordert. Für die Geschichte und Entwicklung des Tonhalle-Orchesters war er massgeblich und nachhaltig bedeutend. In seinen eigenen Kompositionen stellt er unter Beweis, dass er mit dem Werkkanon der abendländischen Musik so vertraut war, dass er seine eigenen Kompositionen in einen direkten Kontext stellen konnte. Die Werke, und selbst nicht so freundliche Äusserungen dazu attestieren dies, sind handwerklich gekonnt gemacht und mit zunehmendem Alter auch mit dem Versuch verknüpft, diesen eine persönliche Handschrift zu verleihen. Die Tatsache, dass einige der Werke eng mit dem Zeitempfinden verbunden sind, mag ein Grund sein, warum sie heute kaum mehr aufgeführt werden. Doch wäre genau diese Feststellung erst recht eine Verpflichtung, sie unter diesem Gesichtspunkt wieder an die Öffentlichkeit zu holen und sie im Bewusstsein der Entstehungsgeschichte dem breiten Publikum am Ort des Wirkens ihres Schöpfers zu präsentieren. Damit würde auch ein Beitrag zum Verständnis und zur Veranschaulichung Zürcher Musikgeschichte geleistet.

Es wurde eingangs bereits festgehalten, dass die Studie bezüglich der Problemstellungen, mit denen sich Kulturbetriebe des 21. Jahrhunderts konfrontiert sehen, auch eine Neugierde wecken will, wie damit vor rund 100 Jahren umgegangen wurde. Es zeigt sich, dass in Zürich schon früh Visionen umgesetzt wurden, die manchmal gescheitert, manchmal aber sehr erfolgreich verlaufen sind. Die Idee von „populären“ Sinfoniekonzerten entsteht heute in der einen oder anderen Musikmetropole wieder, weil man festgestellt hat, dass Konzerte letztlich ein Publikum brauchen. Und wenn wir in 50 Jahren immer noch ins Konzert gehen möchten, dann sollten wir uns schon

heute überlegen, wer das Publikum sein könnte und wie es für den Besuch begeistert werden kann – diesen Blick hatte Andreae von der ersten Stunde in Zürich gehabt und hat sein Beziehungsnetz dafür vollumfänglich ausgenutzt. Und auch hier ging es Andreae ausschliesslich um die Musik. Die heute mancherorts Überhand nehmende „Eventisierung“ kultureller Anlässe wäre ihm ein Gräuel gewesen – er sah sich im Dienst der grundsätzlichen Kulturversorgung der Bevölkerung, der Menschen in seiner Stadt.⁸¹⁹

⁸¹⁹ *Der Klang macht die Musik* (Stefan Keim) in: Die Welt, 20. Juni 2008.

V. Anhänge

V.I. Kurzbiografien

Karl Attenhofer 1837-1914	Studium am Konservatorium Leipzig; ab 1859 Organist und Musiklehrer in Muri (Aargau); ab 1866 Direktor des Männerchors Zürich, des Studentengesangvereins (bei beiden als Nachfolger Wilhelm Baumgartners) und des Männerchors Auszersihl; 1896 zweiter Direktor des Konservatoriums Zürich; auch Komponist.
Hugo Becker 1863-1941	Deutscher Cellist, Cellolehrer und Komponist; bereits mit fünfzehn Jahren Cellist am Mannheimer Hoforchester; seit 1884 Solocellist im Theaterorchester in Frankfurt am Main und Cellolehrer an der Musikhochschule Frankfurt; daneben Konzertreisen (u. a. durch die USA); spielte in einem Klaviertrio mit Eugène Ysaye und Ferruccio Busoni, später auch mit Carl Flesch und Artur Schnabel; komponierte ein Cellokonzert und Stücke für Cello mit Klavierbegleitung; zu seinen Schülern zählten Enrico Mainardi, Paul Grümmer, Beatrice Harrison, Gregor Piatigorsky und Herbert Walen.
Eduard Bernoulli 1867-1927	Schweizer Musikwissenschaftler; Studium der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig; Privatdozent an die Universität Zürich, habilitierte sich dort 1920-1921; Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.
Fritz Brun 1878-1959	Komponist, Dirigent und Pianist; Gymnasium in Luzern; Unterricht in Luzern bei Willem Mengelberg; 1896-1901 Studium am Kölner Konservatorium bei Franz Wüllner und Theorieunterricht bei Arno Kleffel; während der Studienzeit schloss Brun Freundschaft mit Volkmar Andreae.
Fritz Busch 1890-1951	Kapellmeister in Stuttgart von 1922-1933; Generalmusikdirektor in Dresden.
Ferruccio Busoni 1866-1924	Sohn eines italienischen Klarinettenvirtuosen und einer deutschen Pianistin; mit zehn Jahren spielte er bereits im Ausland und mit zwölf Jahren dirigierte er eigene Kompositionen; Konzertreisen in die Musikzentren Europas und Amerikas; seit 1894 lebte er hauptsächlich in Berlin, wo er 1920 eine Meisterklasse für Komposition an der Preussischen Akademie der Künste übernahm; seinen Schriften Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst von 1907 und Von der Einheit der Musik von 1922 setzten sich für eine "junge Klassizität" ein; lebte während des Ersten Weltkrieges im Exil in Zürich.
Antoine-Elisée Cherbuliez 1888-1964	Violoncellostudium am Konservatorium Strassburg 1902-05; Orgelschüler von Albert Schweitzer; Studium am Konservatorium Zürich bei Friedrich Hegar und Willem de Boer; von 1913-1916 Privatschüler bei Max Reger; 1923 Dr. phil. und Habilitation an der Universität Zürich, bis 1958 Dozent für Musikwissenschaften; 1930 Gründung des Musikwissenschaftlichen Seminars.

Hans Corrodi 1889-1972	Othmar Schoecks erster Biograph.
Emile Jaques-Dalcroze 1865-1950	Schweizer Komponist und Musikpädagoge; gilt als Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung; genoss in Wien Unterricht durch Anton Bruckner.
Willem De Boer 1885-1962	Ausbildung am Konservatorium von Amsterdam, später bei Carl Flesch in Köln; Gewinner des Prix d'excellence in Amsterdam (Jurymitglieder waren Bram Eldering und Henri Marteau); Stellvertreter von Carl Flesch und Lehrer am Konservatorium in Amsterdam; langjähriger Konzermeister des Tonhalle-Orchesters Zürich.
Robert Friedrich Denzler 1892-1972	Besuch des Konservatoriums Zürich, Privatunterricht bei Volkmar Andreae; 1911-12 Pianistenausbildung in Köln, gleichzeitig Korrepetitor an der dortigen Oper und in Bayreuth; 1912-15 Musikdirektor in Luzern; 1915-27 Erster Kapellmeister am Stadttheater Zürich; 1927-32 am Opernhaus Berlin-Charlottenburg; 1937-47 musikalischer Oberleiter am Stadttheater Zürich; ab 1948 Gastdirigent im In- und Ausland; umfangreiches kompositorisches Werk; Denzler leitete in Zürich u.a. die Uraufführungen von Alban Bergs Lulu (1937) und Paul Hindemiths Mathis der Maler (1938); 1959 Auszeichnung mit der Hans-Georg-Nägeli-Medaille der Stadt Zürich.
Ilona Durigo 1881-1943	Studium an der Budapester Akademie und am Wiener Konservatorium; 1906 Debüt als Konzertsängerin; sie entwickelte sich zu einer in Europa gefragten Künstlerin; seit 1911 trat sie als Lied- und Oratoriensängerin auch in der Schweiz auf; zahlreiche Liederabende mit Othmar Schoeck und bedeutendste Interpretin seines Liedschaffens; von 1921-1937 Lehrerin für Sologesang am Zürcher Konservatorium.
Peter Fassbänder 1869-1920	Deutsch-schweizerischer Komponist; Studium an der Rheinischen Musikhochschule Köln; ab 1895 lebte er in Luzern und siedelte 1911 nach Zürich um; umfangreiches Oeuvre von Sinfonien, Opern, sinfonischen Dichtungen, Fantasien und Chor- und Orgelwerken; komponierte originale Literatur für Blasorchester.
Friedrich Wilhelm Franke 1862-1932	Studierte Orgel, Klavier, Theorie und Komposition an der Hochschule für Musik in Berlin; Organist an der Kirche von St. Jacobi in Stralsund und im holsteinischen Stift Preetz; ab 1891 Lehrer für Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium Köln und Organist der Gürzenich-Konzerte und zahlreicher rheinischer Musikfeste.
Robert Freund 1852-1936	Schoecks Klavierlehrer am Konservatorium Zürich.
Max Friedlaender 1852-1934	Studium in London und Frankfurt am Main; Debüt als Bass 1880 in London; 1887 Promotion in Rostock mit Beiträgen zur Biographie Franz Schuberts; Habilitation 1894 als Privatdozent für Musik an der Berliner Universität; 1903 ausserordentlicher Professor; 1908 zum Geheimen Regierungsrat und 1918 zum ordentlichen Honorarprofessor

	befördert; Vorsitzender der Kommission für das von Kaiser Wilhelm II. angeregte Volksliederbuch für Männerchor (1906); redigierte u.a. die Neuausgaben der Lieder Schuberts, Schumanns und Mendelssohns und der schottischen Lieder Beethovens.
Louis Gauchat 1866-1942	1890 Doktorat in Zürich; Gymnasiallehrer in Bern und Zürich; 1893-96 Privatdozent in Bern und 1897-1902 in Zürich; 1902-07 Professor für romanische Philologie an der Universität Bern und 1907-31 an der Universität Zürich; 1926-28 Rektor der Universität Zürich.
Stefi Geyer 1888-1956	Violinistin. Studium bei Jenő Hubay an der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest; Konzertreisen als Wunderkind durch Europa und Amerika; Béla Bartók und Othmar Schoeck schrieben Violinkonzerte für sie; 1920 Heirat mit dem Schweizer Komponisten Walter Schulthess; 1934-1953 unterrichtete sie am Konservatorium Zürich; 1941 Gründungsmitglied des Collegium Musicum Zürich unter der Leitung von Paul Sacher.
Fritz Gysi 1888-1967	Konservatorium Basel; Studium der Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte an den Universitäten Zürich, Bern, Berlin, Florenz und Rom; 1913 Promotion, 1921 Habilitation, ab 1931 Titularprofessor für Musikwissenschaften an der Universität Zürich; ab 1915 Musikreferent für den Zürcher Tages-Anzeiger; 1967 Auszeichnung mit der Hans-Georg-Nägeli-Medaille der Stadt Zürich.
Hermann Haller 1880-1950	Bildhauer; Architekturstudium in Stuttgart; Mitschüler von Paul Klee in München; Besuch der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart; Aufenthalt in Rom dank dem Winterthurer Mäzen Theodor Reinhart (Vater von Oskar Reinhart); Wechsel zur Bildhauerei; lebte bis 1914 in Paris, dann in der Schweiz; 1933 Ehrendokortitel der Universität Zürich.
Siegmund von Hausegger 1872-1948	Dirigent und Komponist; Präsident der Akademie der Tonkunst ab 1920; bedeutende Dirigate von Werken Bruckners; Einsatz für die Verbreitung der Originalfassungen der Sinfonien Bruckners; leitete die Erstaufführungen der Originale der Bruckner-Sinfonien Nr. 5 (1935) und Nr. 9 (1932); schrieb selber auch Opern, Messen und sinfonische Dichtungen.
Felix Hollaender 1867-1931	Deutscher Schriftsteller, Kritiker, Dramaturg und Regisseur am Deutschen Theater in Berlin; ab 1902 Dramaturg und ab 1904 Regisseur bei Max Reinhardt; 1920 bis 1923 Direktor des Deutschen Theaters Berlin.
Hans Huber 1852-1921	Schweizer Komponist, Pianist und Musikpädagoge; Ausbildung zum Chorsänger; ab 1870 Studium am Konservatorium Leipzig; 1889 Anstellung am Konservatorium Basel; ab 1896 Direktor des Konservatorium Basel.
Ernst Isler 1879-1944	Nach dem Studium in Zürich und Berlin Organist an der Kirche Enge (Zürich) und später am Fraumünster in Zürich; Leiter der Orgelklasse am Konservatorium Zürich; Vorlesungen zur Musikgeschichte an der Volkshochschule; Mitglied der Musikkommission für das

	Schweizerische Kirchengesangbuch; Redaktor der Schweizerischen Musikzeitung und 1902-1944 Musikkritiker der Neuen Zürcher Zeitung.
Michael Kantorowitz 1877-1961	Gebürtig aus Minsk, gelangte als Berichterstatter nach Zürich; gründete eine Künstleragentur und spielte ab den zwanziger Jahren eine bedeutende Rolle im schweizerischen Theater- und Konzertbetrieb (später Bühnenvertrieb Michael Kantorowitz); vertrat neben Solisten und Orchestern auch die Operettenkomponisten Franz Lehár und Robert Stolz.
Lothar Kempter 1844-1918	Deutsch-schweizerischer Komponist und Dirigent; Jura-Studium an der Universität München und Studium an der Königlichen Musikschule München bei Hans von Bülow, Josef Rheinberger und Franz Wüllner; 1875 Engagement nach Zürich ans Aktientheater; 1879 Leiter der Tonhalle-Konzerte; ab 1886 Lehrer für Theorie und Komposition an der Zürcher Musikschule; 1911 Ehrendoktorwürde der Universität Zürich; 1875-1915 zahlreiche Dirigate am Stadttheater Zürich.
Harry Graf Kessler 1868-1937	Jura-Studium in Bonn, Promotion in Leipzig; 1903 Direktor des Grossherzoglichen Museums für Kunst- und Kunstgewerbe in Weimar; befreundet u.a. mit Max Liebermann und Hugo von Hofmannsthal, mit dem er den Rosenkavalier und die Handlung für das Ballett Josephslegende verfasste; nach dem Ersten Weltkrieg deutscher Abgesandter in Polen, entwickelte Ideen zu einem Völkerbund und übernimmt 1922 für kurze Zeit das Amt des Präsidenten der Deutschen Friedensgesellschaft; seit 1916 zuständig für die Kulturpropaganda der Entente an der deutschen Botschaft in Bern; organisierte in zahlreichen Städten der Schweiz u.a. Konzerte mit deutschen Künstlern; traf in Bocken Richard Strauss.
Arno Kleffel 1840-1913	Studium am Konservatorium Leipzig; 1863-1867 Dirigent der Musikalischen Gesellschaft in Riga; ab 1868 Theaterkapellmeister in Köln, Amsterdam, Görlitz, Breslau, Stettin; 1884-1892 und 1894-1904 Erster Kapellmeister am Stadttheater Köln; Leitete neben Franz Wüllner die Gürzenich-Konzerte.
Friedrich Klose 1862-1942	Deutscher Komponist; Studium in Wien bei Anton Bruckner; 1906-1907 Lehrer am Konservatorium Basel; bis 1919 Kompositionslehrer an der Akademie der Tonkunst in München; lebte bis zu seinem Tod in der Schweiz.
Emmy Krüger 1886-1976	Sängerin; studierte in Frankfurt am Main und kam 1909 ans Stadttheater Zürich; gehörte bis 1914 zum Ensemble; galt als führende Wagner-Interpreten; kehrte zwischen 1915 und 1931 immer wieder nach Zürich zurück; 1949-1952 war sie Leiterin der Opernschule am Konservatorium Zürich.
Ferdinand Lion 1883-1969	Deutscher Schriftsteller und Librettist.
Henri Marteau 1874-1934	Deutsch-französischer Violinist und Komponist; 1884 Debüt in Reims, dann Auftritte in Wien, London; 1893 Konzerttournee in die USA; 1908

	Nachfolger Joseph Joachims als Professor für Violine an der Hochschule für Musik in Berlin; verlor wegen der französischen Staatsbürgerschaft die Professur während des Ersten Weltkriegs; später Annahme der schwedischen Staatsbürgerschaft.
Karl Munzinger 1842-1911	Musikdirektor in Bern.
Elly Ney 1882-1968	Deutsche Pianistin; Schülerin von Franz Wüllner am Kölner Konservatorium; gab Konzerte und Einführungen in die Musik Beethovens; Heirat mit dem niederländischen Dirigenten und Violinisten Willem van Hoogstraten; galt in den USA als Spezialistin für Beethoven und Brahms; Mitglied der NSDAP; 1952 Veröffentlichung der Autobiographie.
Henri Constant Gabriel Pierné 1863-1937	Französischer Komponist; Studium am Konservatorium Paris, u.a. bei Emile Durand, César Franck und Jules Massenet; 1882 Gewinner des Prix de Rome; 1890-1898 Organist an Ste. Clotilde und von 1903-1932 Dirigent und Leiter der Concerts Colonne; komponierte Opern, Ballette und Pantomimen, Oratorien, Orchester- und kammermusikalische Werke sowie Stücke für Orgel, Harfe und Klavier.
Peter Raabe 1872-1945	Deutscher Dirigent, Musikschriftsteller und NS-Kulturpolitiker; Kapellmeister in Königsberg, Zwickau, Wuppertal-Elberfeld, Amsterdam und München; ab 1907 Leitung der Weimarer Hofkapelle; 1922-1933 Generalmusikdirektor in Aachen; 1931 Biographie über Franz Liszt (sein Sohn Felix Raabe war von 1946-1953 Generalmusikdirektor in Aachen); 1935 Nachfolge von Richard Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer.
Lily Reiff-Sartorius 1866-1958	Pianistin, Komponistin; 1881-1883 Studium am Münchner Konservatorium; Schülerin von Franz Liszt; 1891 Heirat mit dem Fabrikanten Hermann Reiff; Umzug nach Zürich; Studium bei Friedrich Hegar und Max Conrad; prägte über Jahre das Zürcher Gesellschaftsleben; organisierte wöchentliche Empfänge in ihrem Haus ("Mittwochs-Club"); Thomas Mann nannte es das "Genieospiz" von Zürich.
Alfred Reucker 1868-1958	Direktor des Zürcher Stadttheaters (1901-1921), Generalintendant in Dresden; lagerte in Zürich das Schauspiel aus; Entwicklung zu einer angesehenen Bühne; enge Freundschaft mit Fritz Busch
Engelbert Röntgen 1886-1958	Solocellist im Tonhalle-Orchester.
Julius Röntgen 1855-1932	Pianist und Komponist; erste Komposition mit 14 Jahren; 1869 führte Joseph Joachim ein Duo für zwei Violinen mit Röntgens Vater auf; seit 1878 wirkte er in Amsterdam, zunächst als Klavierlehrer an einer Musikschule, dann als deren Direktor; Röntgen war auch mit Brahms und Grieg befreundet.

Hans Rosbaud 1895-1962	Österreichischer Dirigent; Studium an Hochs Konservatorium in Frankfurt am Main; 1920 Direktor der Städtischen Musikschule Mainz; 1929 Erster Kapellmeister des Rundfunk-Sinfonieorchesters Frankfurt; nach Kriegsende regelmässige Auftritte mit den Münchner Philharmonikern, dem neu gegründeten Sinfonieorchester Baden-Baden und dem Tonhalle-Orchester Zürich.
Paul Sacher 1906-1999	Schweizer Dirigent und Mäzen; Heirat mit Maja Hoffmann-Stehlin, die Witwe von Emmanuel Hoffmann; materielle Vorteile erlaubten es, bedeutende und befreundete Komponisten wie Béla Bartók, Igor Strawinsky, Anton Webern und Alfredo Casella mit Kompositionsaufträgen zu betrauen; entscheidende Förderung der Musik des 20. Jahrhunderts; Paul-Sacher-Stiftung betreut heute den Nachlass von Komponisten; Gründung des Basler Kammerorchesters des Collegium Musicum Zürich; leitete als Dirigent viele Uraufführungen der von ihm geförderten Komponisten.
Walter Schädelin 1873-1953	Forstingenieur; Oberförster der Burgergemeinde Bern, später Professor für Forstwirtschaft an der ETH Zürich.
Max von Schillings 1868-1933	Komponist; Jura- und Philosophiestudium in München; 1911 Ehrendoktor der Universität Heidelberg; 1912 Erhebung in den Adelsstand; Assistent bei den Bayreuther Festspielen; 1908-1918 Generalmusikdirektor in Stuttgart; 1918-1925 Nachfolger von Richard Strauss als Generalintendant an der Preussischen Staatsoper Berlin; ab 1932 Präsident der Preussischen Akademie der Künste; bis zu seinem Tod Intendant der Städtischen Oper Berlin.
Walter Schulthess 1894-1971	Studium bei Volkmar Andreae, Walter Courvoisier und Conrad Ansorge; 1918 Bekanntschaft mit Stefi Geyer; 1918 Umzug nach Zürich; 1928 Gründung der Konzertgesellschaft AG Zürich; 1941 Gründung des Collegium Musicum Zürich mit Stefi Geyer.
Bernhard Stavenhagen 1862-1914	Pianist; Studium in Berlin; 1881 erstes öffentliches Konzert; 1885 Schüler von Franz Liszt in Weimar; mehrere Konzertreisen durch Europa und Nordamerika; 1893 Uraufführung seines Klavierkonzerts in h-Moll; 1894 Hofkapellmeister von Weimar; 1898 Kapellmeister am Münchner Hoftheater; 1899 königlicher Hofkapellmeister; 1901-1904 Direktor der Musikalischen Akademie der Tonkunst; 1902-1904 Dirigent der "Kaim-Konzerte" und Leiter der "Modernen Abende" mit zeitgenössischer Musik; 1907 Übersiedelung nach Genf.
Waldemar Staegemann 1913-1936	Sänger an der Dresdner Oper, daneben auch als Regisseur und Oberspielleiter tätig.
Ewald Strässer 1867-1933	Studium am Kölner Konservatorium unter Franz Wüllner; ab 1900 Auftritte als Komponist; berühmte Dirigenten führten seine Werke auf (so etwa Nikisch, Abendroth, Busch, Hausegger, Strauss, Mengelberg, Weingartner, Furtwängler und Pfitzner); 1921 Nachfolger von Josef Haas an die Württembergische Hochschule für Musik Stuttgart.

Adolf Streuli 1868-1953	Jurist; ab 1914 Zürcher Stadtrat.
Max Strub 1900-1966	Deutscher Geiger und Kammermusiker; Studium am Musikkonservatorium Köln bei Bram Eldering, einem Schüler von Joseph Joachim; Fritz Busch holte ihn als Konzertmeister an die Oper Stuttgart; 1922 zog er mit Busch nach Dresden; 1924-1928 leitete Strub die Violinklasse an der Staatlichen Musikschule Weimar; Streichquartett mit Josef Krips, Rudolf Nel und Hans Schrader; Nachfolger an der Berliner Musikhochschule von Carl Flesch; Klaviertrio mit Elly Ney und Ludwig Hoelscher.
Hermann Suter 1870-1926	Komponist, Dirigent und Organist; Gymnasium in Basel, Unterricht bei Hans Huber und Alfred Glaus; weitere Studien an den Konservatorien von Stuttgart und Leipzig; ab 1892 in Zürich; ab 1894 Organist in Zürich-Enge und 1896 Lehrer am Konservatorium Zürich; ab 1902 Dirigent der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel und des Gesangsvereins und der Liedertafel; Direktor des Konservatoriums Basel von 1918-1921 als Nachfolger von Hans Huber.
Anton Urspruch 1850-1907	Deutscher Komponist; Schüler von Ignaz Lachner und Joachim Raff in Frankfurt, anschliessend in Weimar Schüler von Franz Liszt; 1878 Lehrer für Klavier und Komposition am Hoch'schen Konservatorium Frankfurt; Kontakte zu Clara Schumann und Johannes Brahms; nach dem Tod von Raff wechselte Urspruch an das neu gegründete Raff-Konservatorium, wo er bis zu seinem Tod lehrte.
Fritz Widmann 1869-1937	Sohn des Dichters Josef Viktor Widmann; Kunstgewerbeschule am Technikum Winterthur; Kunstschule Bern; Kunstgewerbeschule Karlsruhe; 1892 nach München; in den Neunzigerjahren Rückkehr in die Schweiz; Freundschaft mit Ferdinand Hodler.
Joseph Viktor Widmann 1842-1911	Schweizer Schriftsteller; seit 1880 Feuilletonredakteur und Kritiker beim Berner Bund; schrieb Versepen, Dramen und Reiseberichte; Freundschaft mit Gottfried Keller, mit dem er seit 1874 korrespondierte.
Franz Wüllner 1832-1902	Dirigent und Komponist; ausgedehnte Reisen als Pianist, gleichzeitig Studien in Köln, Brüssel, Berlin und Leipzig; Freundschaft mit Johannes Brahms; Musikschullehrer in München; Städtischer Musikdirektor in Aachen; 1882 Leitung des niederrheinischen Musikfests Aachen; Übernahme der Königlichen Vokalkapelle München; leitete Uraufführungen von Wagners Rheingold und Walküre; ab 1877 Leitung des Konservatoriums Dresden und Aufgaben als Hofkapellmeister; Leitung auch der Berliner Philharmonischen Konzerte; ab 1884 in Köln: prägte während beinahe zwanzig Jahren das Kölner Musikleben.
Ludwig Wüllner 1858-1938	Sohn von Franz Wüllner; Studium der Philologie in München und Berlin; Privatdozent für germanische Philologie an der Königlichen Theologischen und Philosophischen Akademie in Münster; trat auch als Geiger, Sänger und Rezitator auf; seit 1887 Studium am Kölner Konservatorium; Liedersänger und Zusammenarbeit u. a. mit Johannes

	Brahms, Richard Strauss, Arthur Nikisch, Hermann Zilcher, Artur Schnabel, Max von Schillings, Felix Weingartner oder Gustav Mahler.
Eugène Ysaÿe 1858-1931	Komponist und Violinist; Studium am Konservatorium Lüttich, dann bei Henri Vieuxtemps; Aufenthalt in Paris, dann Studium in Brüssel bei Wieniawski; 1880 Konzertmeister in Berlin; ab 1881 Konzertreisen; zahlreiche Widmungen durch berühmte Komponisten; 1894 Schaffung der Ysaÿe-Konzerte in Brüssel; Gründung des Ysaÿe-Streichquartetts; 1886-1898 Professur am Brüssler Konservatorium.

V.II. Bibliographie

Quellen

<i>Nachlass Volkmar Andreae</i>	Stadtarchiv Zürich, Signatur VII.192.
<i>Nachlass Volkmar Andreae</i>	Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Mus NL 76.
<i>Archiv Tonhalle-Gesellschaft Zürich</i>	Stadtarchiv Zürich, Signatur VII. 151.
<i>Archiv des Wiener Musikvereins</i>	Programmzettelsammlung.
<i>Daniel Gloor (2001)</i>	Teilnachlass-Verzeichnis Volkmar Andreae (5.7.1879-19.6.1962), Zentralbibliothek Zürich, Signatur: LMU 02 AND 701.
<i>Heine (1918)</i>	Heinrich Heine: <i>Ratcliff</i> . Tragödie. In Musik gesetzt von Volkmar Andreae op. 25. Libretto. Adolph Fürstner, Berlin 1918.

Sekundärliteratur

<i>Ammann ed al. (1952)</i>	C. Ammann ed al.: <i>Schützen 3 1914 – 1918</i> , Bern 1952.
<i>Andreae (1949)</i>	Volkmar Andreae. <i>Direktor des Gemischten Chors Zürich seit 1902 zum siebenzigsten Geburtstag</i> , 5. Juli 1949. Gewidmet vom Gemischten Chor Zürich, Zürich 1949.
<i>Attenhofer (1915)</i>	Carl Attenhofer in: 103. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Zürich 1915.
<i>Biba (1976)</i>	Otto Biba (Hrsg.): <i>Die Wiener Philharmoniker. Botschafter der Musik</i> . Ausstellung im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1976, Katalog, Linz 1976.
<i>Blaukopf (1986)</i>	Herta und Kurt Blaukopf: <i>Die Wiener Philharmoniker. Wesen, Werden, Wirken eines grossen Orchesters</i> . Paul Zsolnay, Wien 1986.
<i>Busch (1949)</i>	Fritz Busch: <i>Aus dem Leben eines Musikers</i> , Frankfurt am Main 2001.
<i>de Boer (1948)</i>	Festgabe für Willem de Boer: <i>40 Jahre Konzertmeister des Tonhalle-Orchesters Zürich 1908-1948</i> , Zürich 1948.
<i>Cherbuliez (1939)</i>	Antoine-Elisée Cherbuliez: <i>Volkmar Andreae zum 60. Geburtstag</i> in: Eidgenössisches Sängerbblatt, 3. Jahrgang, Nr. 10, Zürich 1939, S. 117-119.
<i>Dahlhaus (2005)</i>	Carl Dahlhaus: <i>Zur Dramaturgie der Litteraturoper</i> in: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Hermann Danuser. Bd. 8, Laaber 2005.
<i>Degen (1990)</i>	Bernard Degen: <i>Abschied vom Klassenkampf: die partielle Integration der schweizerischen Gewerkschaftsbewegung zwischen Landesstreik und Weltwirtschaftskrise (1918-1929)</i> in: Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 161, Basel 1990.
<i>Ehringer (1950)</i>	Hans Ehringer (Hrsg.): <i>Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900-1950</i> , Zürich 1950.

<i>Engeler (1986)</i>	Margrit Engeler (Hrsg.): <i>Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben. 1902-1959</i> , Zürich 1986.
<i>Erpf (1959)</i>	Hermann Erpf: <i>Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde</i> , Mainz 1959.
<i>Florin (2006)</i>	Mario Florin: <i>75 Jahre Limmathaus. Wie das Industriequartier zu seinem Volkshaus kam</i> , Zürich 2006.
<i>Germann (1988)</i>	Martin und Vreni Germann: <i>Festschrift 125 Jahre Gemischter Chor Zürich</i> , Schöfflisdorf 1988.
<i>Gesse-Harm (2006)</i>	Sonja Gesse-Harm: <i>Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts</i> , Stuttgart 2006.
<i>Giegling (1959)</i>	Franz Giegling: <i>Volkmar Andreae</i> . 143. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1959
<i>Grunsky (1936)</i>	Karl Grunsky: <i>Fragen der Bruckner-Auffassung</i> . Nach einem Vortrag in Zürich, Stuttgart 1936.
<i>Gubler (1951)</i>	Heinrich Gubler: <i>Der Männerchor Zürich 1826-1951</i> . Festschrift. Zürich 1951.
<i>Haefeli (1982)</i>	Anton Haefeli: <i>IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik - Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart</i> , Zürich 1982.
<i>Haefeli (1977)</i>	Anton Haefeli: <i>Die internationalen Musikfeste in Zürich</i> (161. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), Zürich 1977.
<i>Haffner (2007)</i>	Herbert Haffner: <i>Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie</i> . Mainz 2007.
<i>Hamel (1936)</i>	Fred Hamel, Martin Hürlimann (Hrsg.), <i>Das Atlantisbuch der Musik</i> . Zürich 1936.
<i>Hancock (1996)</i>	Virginia Hancock: <i>Johannes Brahms: Volkslied/ Kunstlied</i> in: <i>German Lieder in the Nineteenth century</i> . Hrsg. von Rufus Hallmark. New York 1996.
<i>Harten (1996)</i>	Uwe Harten (Hrsg.): <i>Anton Bruckner. Ein Handbuch</i> , Salzburg 1996.
<i>Hausegger (1920)</i>	Siegmund von Hausegger: <i>Betrachtungen zur Kunst</i> . Gesammelte Aufsätze von Siegmund von Hausegger. Siegel, Leipzig 1920.
<i>Heinemann (2005)</i>	Michael Heinemann, Hans John (Hrsg.): <i>Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert</i> . Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Bd. 7, Laaber 2005.
<i>Hürlimann (1980)</i>	Martin Hürlimann: <i>Vom Stadttheater zum Opernhaus</i> . Zürcher Theatergeschichten. Zürich 1980.
<i>Iklé (1974)</i>	Hans Iklé: <i>Der Studentengesangverein Zürich 1849-1974</i> . Zürich 1974.
<i>Isler (1936)</i>	Ernst Isler: <i>Das Zürcherische Konzertleben seit der Eröffnung der neuen Tonhalle 1895</i> . Zweiter Teil (1914-1931) in: 124. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, Zürich 1936.
<i>Jaeger (1985)</i>	Stefan Jaeger (Hrsg.), <i>Das Atlantisbuch der Dirigenten. Eine Enzyklopädie</i> . Zürich 1985.
<i>Jahrmärker (2006)</i>	Manuela Jahrmärker: <i>Themen, Motive und Bilder des Romantischen. Zum italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts</i> . Forum Musiktheater. Bd. II, 124, 2006.
<i>Kälin (1986)</i>	Wernerkarl Kälin: <i>Meinrad Lienert 1865-1933</i> in: <i>Schwyzer Hefte</i> , Bd. 29, Einsiedeln 1986.

<i>Kämper (1963)</i>	Dietrich Kämper: <i>Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen</i> in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 55, Köln 1963.
<i>Karlen (1998)</i>	René Karlen: <i>Untersuchungen zur Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft Zürich im ersten Jahrhundert der Neuen Tonhalle (1895-1995)</i> , Zürich 1998.
<i>Kessler (2006)</i>	Harry Graf Kessler: <i>Das Tagebuch</i> . Bd. 6: 1916-1918. Hrsg. von Günter Riederer unter Mitarbeit von Christoph Hilse, Stuttgart 2006.
<i>Krenek (1998)</i>	Ernst Křenek: <i>Im Atem der Zeit</i> . Erinnerungen an die Moderne (aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, rev. Übersetzung von Sabine Schulte). München 1998, 502 f.
<i>Lauffer (2002)</i>	Toni Durschau, Felix Lauffer ed. al. (Hrsg.): <i>175 Jahre Stadtsänger Winterthur. 1827 bis 2002</i> , Winterthur 2002.
<i>Leopold (2006)</i>	Silke Leopold (Hrsg.): <i>Geschichte der Oper</i> . Bd. 4. Musiktheater im 20. Jahrhundert. Laaber 2006.
<i>Lutz (1970)</i>	Lutz, Lorna Kay: <i>Friedrich Wilhelm Franke - Seine Bedeutung in der Kirchenmusik</i> in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 91, Köln 1970.
<i>Männerchor Zürich (1914)</i>	<i>Zum Gedächtnis an Carl Attenhofer</i> in: Vereinsblatt des Männerchors Zürich. 5. Jg., Nr. 6, Zürich 1916.
<i>Martinotti (1975)</i>	Sergio Martinotti: <i>Bruckner nei concerti e nella critica italiana</i> in: Bruckner-Studien. Festgabe der Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. von Othmar Wessely. Wien 1975.
<i>Müller (1987)</i>	Fritz Müller: <i>Friedrich Hegar. Sein Leben und Wirken in Briefen. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1865-1926</i> , Zürich 1987, S. 25-30.
<i>Reutener (2005)</i>	Hans Reutener: <i>Anton Fietz. Konzertmeister</i> , Stäfa 2005.
<i>Rottensteiner (1967)</i>	Alois F. Rottensteiner: <i>Botschafter der Musik, die Wiener Philharmoniker, Österreichischer Bundesverlag</i> , Wien 1967, S. 42 und 63.
<i>Scherchen (1976)</i>	Hermann Scherchen: <i>... alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten. 1920-1939</i> , Berlin 1976.
<i>Schneider (2004)</i>	Thomas Schneider: <i>Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus</i> . Dissertation an der Technischen Universität Berlin, 2004.
<i>Schoch (1968)</i>	Rudolf Schoch: <i>Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich</i> . Atlantis Verlag, Zürich 1968.
<i>Schoeck (1991)</i>	Othmar Schoeck: <i>Post nach Brunnen</i> . Briefe an die Familie 1908 – 1922. Hrsg. von Elisabeth Schoeck-Grüebler, Zürich 1991.
<i>Schub (1936)</i>	Willi Schuh (Hrsg.): <i>Othmar Schoeck. Festgabe der Freunde zum 50. Geburtstag</i> . Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1936, S. 15-18.
<i>Schwarzenbach (2004)</i>	Alexis Schwarzenbach: <i>Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie</i> . Zürich 2004.
<i>Schweiss (1991)</i>	Christoph Schweiss und Peter Wildhaber: <i>Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911-2004</i> . Basel 2005.
<i>Seidl (1926)</i>	Arthur Seidl: <i>Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler</i> .

	Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen, Bde. I und II, Regensburg 1926.
<i>Seifert (1998)</i>	Wolfgang Seifert: <i>Günter Wand: So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen</i> , Hamburg 1998.
<i>Sprecher (1992)</i>	Thomas Sprecher: <i>Thomas Mann in Zürich</i> , Verlag Neue Zürcher Zeitung 1992.
<i>Streicher (1992)</i>	Johannes Streicher: <i>Casanova, Mystik und Feminismus. Von Franco Alfano bis Dacia Maraini: Don Giovanni in Italien</i> in: Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Bd. II, Anif/Salzburg 1993.
<i>Szmolyan (1974)</i>	Walter Szmolyan: <i>Das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester</i> in: Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich (2), St. Pölten 1974.
<i>Tackenberg (1998)</i>	Marco Tackenberg, Dominique Wisler: <i>Die Massaker von 1932: Protest, Diskurs und Öffentlichkeit</i> in: Swiss Political Science Review 4/2. 1998, 51-79.
<i>Thym (1996)</i>	Jürgen Thym: <i>Crosscurrents in Song: Five Distinctive Voices</i> in: German Lieder in the Nineteenth century. Hrsg. von Rufus Hallmark. New York 1996.
<i>Tonhalle (1949)</i>	Tonhalle-Gesellschaft Zürich (Hrsg.): <i>Volkmar Andreae. Festgabe aus Anlass seines Rücktrittes nach 43jähriger erfolgreicher Tätigkeit als künstlerischer Leiter der Tonhalle-Gesellschaft Zürich und verantwortlicher Chef des Tonhalle-Orchesters 1906-1949</i> , Zürich 1949.
<i>Ulm (1998)</i>	Renate Ulm: <i>Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung</i> , München 1998.
<i>Vaget (2006)</i>	Hans Rudolf Vaget: <i>Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik</i> , Frankfurt am Main 2006.
<i>Walton (1994)</i>	Chris Walton: <i>Othmar Schoeck. Eine Biographie</i> , Zürich 1994.
<i>Walton (2002)</i>	Chris Walton: <i>Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen</i> , Winterthur 2002.
<i>Welser-Möst (2007)</i>	Franz Welser-Möst: <i>Kadenzenzen. Notizen und Gespräche</i> . Aufgezeichnet von Wilhelm Sinkovicz. Styria Wien 2007.
<i>Willimann (1988)</i>	Joseph Willimann: <i>Pro Musica - der neuen Musik zuliebe (50 Jahre Pro Musica, Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik)</i> , Zürich 1988.
<i>Willimann (1994)</i>	Joseph Willimann: <i>Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae 1907-1923</i> . 178. Neujahrsblatt der AMG Zürich, Zürich 1994.

VI Kommentiertes Werkverzeichnis

Das kommentierte Werkverzeichnis weist alle Werke von Volkmar Andreae auf. Bei zahlreichen Werken ist ein kurzer Kommentar beigelegt, der auf Besonderheiten hinweist. Die Werke mit den Opusnummern 1, 14, 18, 25, 34 und 40 werden in der Studie über Volkmar Andreae ausführlich besprochen.

Titel	Trio in f-Moll Nr. 1
Untertitel	für Piano, Violine und Violoncello
Opus-Zahl	op. 1
Tonart	f-Moll
Widmung	Dr. Karl Munzinger
UA	Köln, 15.7.1899
Besetzung	Klavier, Violine, Violoncello
Sätze	1. Allegro [3/4] 2. Adagio [3/2] – Vivace assai [3/4] – Tempo I [3/2] 3. Allegro ma non troppo [alla breve]
Skizzen	Partitur, Abschrift in Tinte von 3. Hand, 59 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Schott Mainz (Pl.-Nummer 26883)

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

Titel	Das Göttliche (von Goethe)
Untertitel	für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester
Opus-Zahl	op. 2
Tonart	C-Dur
Widmung	Seinem lieben Lehrer Professor Dr. Franz Wüllner Im Klavierauszug handschriftlich: An meine Mutter, Oktober 1900
UA	Köln, 11.5.1900
Besetzung	2 Fl, 2 Ob, 2 Cl B, 2 Fg, 4 Hrn F, Trp B, Pos, Orgel, Pk, Schlagzeug, Streicher, Chor, Tenorsolo
Text	Johann Wolfgang von Goethe
Sätze	Largo [C] – Poco più mosso Allegro [alla breve] – Meno mosso - Maestoso Presto – Largo maestoso – Tempo primo
Skizzen	Partitur Abschrift in Tinte von Fr. Röser, Bern, 52 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Klavierauszug (Pl.-Nummer 26820), Partitur und Stimmen (Pl.-Nummer 26819), B. Schott's Söhne Mainz

Kommentar

Das Werk *Das Göttliche* nach Texten von Johann Wolfgang von Goethe hat Andreae für grosses Orchester, Tenor, Doppelchor und Orgel geschrieben. Der Klavierauszug, die Partitur sowie die

Orchesterstimmen wurden bei Schott Mainz⁸²⁰ gedruckt. Gewidmet hatte der Komponist dieses Werk „Seinem lieben Lehrer Professor Dr. Franz Wüllner“, der Klavierauszug trägt zudem auch noch die handschriftliche Widmung „An meine Mutter, Oktober 1900“. Wie in zahlreichen anderen Partituren noch zu sehen sein wird, fällt hier die reiche Verwendung des Streichertremolos auf. Sowohl der Anfang wie auch das Ende des Werks stehen in C-Dur.

Titel	Charons Nachen
Untertitel	Dichtung für Musik
Opus-Zahl	op. 3
UA	Bern, 22.12.1901
Besetzung	Picc, 2 Fl, 2 Ob, Engl.horn, 2 Kl B, Basskl, 2 Fg, Kontrafg, 4 Hrn F, 3 Trp, 2 Pos, Basspos, Tb, Pk, Schlagzeug, 2 Hrf, Streicher, Chor, Kinderchor, Sopransolo, Tenorsolo, Baritonsolo
Text	Josef Viktor Widmann
Sätze	Rasches und aufgeregtes Zeitmass (Schnell) [alla breve]
Skizzen	Skizzen I Bleistift (Bemerkungen zur Disposition des Werks; Anmerkung zu „Einlage II“) Skizzen II Bleistift, Klavierauszug, 1 Seite Partitur Abschrift in Tinte von Fr. Röser, Bern, 108 Seiten Stimmen Chor und Orchester Tinte Abschrift von F. Röser, Bern (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 9)
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	B. Schott's Söhne Mainz Partitur (Pl.-Nummer 27325), Klavierauszug (Pl.-Nummer 27326) Klavierauszug B. Schott's Söhne Mainz (Pl. Nummer 27326)
Bemerkung	Partitur (S. 13): „anders instrumentiert“, (S.) Seiten 61 bis 72 fehlen, dort sind Skizzen eingelegt (Ziffern 55 bis 59)

Kommentar

Charons Nachen ist ein weiteres, jedoch mit einer noch grösseren Besetzung komponiertes Werk:

Sopransolo, Tenorsolo und Baritonsolo, dazu ein Chor, vier Chorstimmen und zwei

Kinderchöre. Auch das Orchester ist gross besetzt: 32 Violinen, 12 Bratschen, 10 Celli und 10

Kontrabässe sind verlangt, zudem zwei Harfen, Violinen und Violen hinter der Szene. Der Text

stammt von J. V. Widmann⁸²¹, und Andreae nannte die monumentale Komposition „Dichtung für Musik“, was auf die ausgeprägte Differenzierung bezüglich Wort-Tonverhältnis hindeutet.

Die Partitur und der Klavierauszug wurden bei Schott Mainz⁸²² gedruckt.

⁸²⁰ Nachlass Volkmar Andreae (VA), Stadtarchiv Zürich VII.192: Klavierauszug (Pl.-Nummer 26820), Partitur (Pl.-Nummer 26819).

⁸²¹ Vgl. Biografie Widmann.

⁸²² Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Partitur (Pl.-Nummer 27325), Klavierauszug (Pl.-Nummer 27326).

Nachfolgend einige Anmerkungen zum Wort-Ton(arten)-Verhältnis: Die Harfe tritt immer wieder in den Vordergrund mit breiten, ausladenden Gesten. Auf das Wort „Charon“ bei Ziffer 51 erklingt zunächst c-Moll, bei der Wiederholung cis-Moll. Nach Ziffer 63 erklingen aufsteigende Tremoli in den Streichern, nach einem Übergang zu den Flöten erklingt die Tenorstimme von Hermes - dann erklingt der Chor hinter der Szene. Auf das Wort „Elysium“ wechselt Andreae von B-Dur über E-Dur nach F-Dur. Wie in *Das Göttliche* bleibt die Tonart auch hier bestehen, obwohl der Anfang in d-Moll, das Ende in F-Dur ist. Zu Beginn des Werkes steht „Schlacht“: Schlagzeug-Tremoli und Streichertremoli unterstreichen diese Stimmung von. In Ziffer 18 erklingt prominent die Solovioline, das Werk zeigt hier eine opernhafte Gestaltung.

Titel	Sonate in D-Dur für Klavier und Violine
Opus-Zahl	op. 4
Tonart	D-Dur
Widmung	à M.M. Francis Planté & Henri Marteau
UA	Köln, ohne Jahr
Besetzung	Violine
Sätze	1. Allegro molto [3/4] 2. Lento [3/4] 3. Presto [6/8]
Skizzen	Violinstimme, Tinte, 6 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	B. Schott's Söhne Mainz (Pl. Nummer 27183)

Kommentar

Die Violinsonate hatte Andreae „M.M. Francis Planté & Henri Marteau“ gewidmet. 1908 äusserte sich Marteau, der Widmungsträger, über das Werk: „Enthusiasmus und Jugend geben dem Ganzen etwas ungeheuer Anziehendes.“⁸²³

Titel	Der Spielmann
Untertitel	Vier Lieder nach Gedichten von Max Wetter
Opus-Zahl	op. 5
UA	Köln, ohne Jahr
Besetzung	Männerchor, Klavier
Text	Max Wetter
Sätze	Sehr ruhig
Skizzen	davon: Der Spielmann, Fassung I in c-Moll, Bleistift, 3 Seiten Fassung II in b-Moll, Tinte, 1 Seite
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Schott Mainz

⁸²³ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Marteau an Andreae, 7.3.1908.

Incipit	Ich kam an manche Hauses Thür und klopfte an...
Bemerkung	Bleistifteintragungen in der Stimme (harmonisch, dynamisch)

Titel	Zwei Gesänge für Männerchor
Untertitel	Waldesriede (Gedicht von Max Wetter), Lied für Männerchor a cappella
Opus-Zahl	op. 6 Nr. 1
Widmung	Berner Liedertafel
UA	Winterthur, ohne Jahr
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Max Wetter
Sätze	Langsam, zart vorzutragen [3/4]
Skizzen	Partitur (6 Seiten) und Stimmen (Tenor 1 & 2, Bass 1 & 2), Abschrift in Tinte von Fr. Röser, Bern
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Nr. 1, Schott's Söhne Mainz (Pl. Nummer 27267.1) Nr. 2, Schott's Söhne Mainz (Pl. Nummer 27267.2)
Incipit	Kein Laut ringsum

Kommentar

Die zwei Gesänge für Männerchor a cappella hat Andreae der „Berner Liedertafel“ zugeeignet.

Titel	Zwei Gesänge für Männerchor
Untertitel	Graf Isenburg (Ballade von Max Wetter), Ballade für Männerchor a cappella
Opus-Zahl	op. 6 Nr. 2
Widmung	Berner Liedertafel
UA	Winterthur, ohne Jahr
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Max Wetter
Sätze	Rasch [6/8] – Langsam [3/4] – Ziemlich langsam [2/4]
Skizzen	Partitur (8 Seiten) Abschrift in Tinte von Fr. Röser, Bern Skizzen Bleistift, 4 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Incipit	Nun fort! ...

Titel	Schwermut – Entrückung - Vision
Untertitel	Sinfonische Fantasie
Opus-Zahl	op. 7
Widmung	Friedrich Hegar
UA	Zürich, 15.12.1903
Besetzung	Tenorsolo, Chortenor, grosses Orchester, Orgel
Text	Walter Schädlin
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192
Erstdruck	Gebrüder Hug, G.H. 3658.
Bemerkung	Für den Männerchor stellte sich Andreae mindestens 50 Tenöre vor, die bei Bedarf durch Altstimmen ergänzt werden dürfen

„Die Metronombezeichnungen nicht zu pedantisch innehalten! Die *accelerando* nicht unvermittelt, sondern nach und nach ins bewegte Zeitmass übergehen.“

Kommentar

Die *Sinfonische Fantasie*⁸²⁴ widmete Andreae seinem Vorgänger in der Tonhalle Zürich, Friedrich Hegar. Als Vorlage diente ein Gedicht von Walter Schädlin. Auch dieses Werk besticht durch eine grosse Besetzung, die klangliche Erinnerungen an Richard Strauss weckt: Es sind sechs Hörner gefordert, eine Tenortuba, drei Pauken, eine grosse Trommel, zwei Harfen, eine grosse Orgel und Klavier. Das Streichquintett soll möglichst stark besetzt sein. Als Singstimme ist ein hoher Tenor verlangt, der aber unsichtbar aufgestellt werden soll, gleichzeitig aber möglichst nahe beim Orchester. Eingangs finden sich noch Vorzeichen, der musikalische Fluss fällt deutlich virtuoser aus als im op. 1 und 2. Auch harmonisch wirkt das Geschehen abwechslungsreicher, und Andreae setzt auf zahlreiche Effekte: so werden beispielsweise viele Tempowechsel vorgenommen, die dem musikalischen Verlauf grosse Lebendigkeit verleihen. Dazu kommen viele Klangeffekte: gedämpfte Instrumente, geteilte Streicher, Bratschen, die mit dem hölzernen Teil des Bogens auf den Holzboden des Instruments klopfen (Ziffer 27), die unsichtbaren Tenorstimmen, die unisono gehalten sind oder die Bezeichnung „klagend“ für Flöten und Oboen in Ziffer 30. Eindrucksvoll ist die sehr lange Pause bei Ziffer 36, danach erhebt sich ein Septakkord auf C, wobei die Schärfung c/h besonders stark betont wird und über vierzig Takte lang im Klavier zu hören ist. Assoziationen an Richard Strauss⁸²⁵ sind nicht zu überhören. Auch die Wiederholung von gestalterischen Mustern fällt auf, so zwischen Ziffer 42 und Ziffer 44, und zwischen Ziffer 49 und Ziffer 50. Der Schluss erklingt in strahlendem Es-Dur.

Titel	Drei schlichte Weisen
Opus-Zahl	op. 8
Widmung	Dem Männerchor Zürich zugeeignet
Entstehung	1904
UA	Zürich, ohne Jahr
Besetzung	Männerchor a cappella
Sätze	1. Der schwere Traum, aus: Deutscher Liederhort von Erk/Böhme: Ich habe die Nacht geträumet 2. Lieblich hat sich gesellet, von: 16. Jahrhundert 3. Weinschröterlied (Weinschröter, schlag' die Trommel), aus: Des Knaben Wunderhorn
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192
Erstdruck	1. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (Pl.-Nummer 3740a), 1904/05

⁸²⁴ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Gebrüder Hug, G.H. 3658.

⁸²⁵ Bsp. an den Beginn der *Alpensinfonie*.

2. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (Pl.-Nummer 3740b), 1904/05
3. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (Pl.-Nummer 3740c), 1904/05

Kommentar

Von 1904 stammen *Drei schlichte Weisen*, die dem Männerchor Zürich gewidmet sind. Das erste Lied heisst *Der schwere Traum*⁸²⁶ und stammt aus dem Deutschen Liederhort von Erk und Böhme. Das zweite Lied heisst *Lieblich hat sich geselle*⁸²⁷, ein Text aus dem 16. Jahrhundert. Abschliessend erklingt das *Weinschröterlied*⁸²⁸ (Weinschröter, schlag' die Trommel), aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*.

Titel	Streichquartett in B-Dur
Opus-Zahl	op. 9
Tonart	B-Dur
Widmung	Henri Marteau
UA	Zürich, 1905
Besetzung	Streichquartett
Sätze	1. Ziemlich bewegtes Zeitmass [3/4] 2. So rasch als möglich [C] 3. Langsames Zeitmass; sehr frei im Vortrag [C] 4. Lebhaft bewegt [alla breve]; in Skizzen Hinweis auf B-Dur
Skizzen	Stimmen, Abschrift in Tinte von Emil Büttner, Zürich Violine I (28 Seiten), Violine II (27 Seiten), Viola (25 Seiten), Violoncello (25 Seiten) Skizzen I Bleistift (1 Seite), Skizzen II Bleistift, 33 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug Zürich (Pl. Nummer G.H. 3809), alle Stimmen
Bemerkung	Rückseite von S. 25 (Viola): Skizze zu 14. Reg. Def. Marsch Verweis auf die Stimmen: C. G. Röder Notenstecherei Leipzig, April 1905

Kommentar

Das erste Streichquartett von Andreae steht in in B-Dur. In einem Brief schildert Friedrich Hegar seine grosse Bewunderung für den Komponisten Volkmar Andreae:

*Es ist wahrhaftig ganz unheimlich mit Ihnen: was Sie anfassen, darin sind Sie auch gleich ein Meister. Ich habe Ihr Quartett gestern Abend durchgelesen und heute zwei Mal durchgespielt resp. geknorzt, denn spielen kann ich so etwas nicht. Und wie soll ich nun den Eindruck kurz in Worte fassen – freudig erstaunte Verblüfftheit wird wohl ungefähr das sein was ich meine und dann vielleicht noch: Teufelskerl, Schwerenöther, Tausendsassa! – Herzlichen Glückwunsch zu diesem Wurf von Ihrem treuen Freund.*⁸²⁹

⁸²⁶ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Schott Mainz (Pl.-Nummer 27267).

⁸²⁷ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Gebrüder Hug (Pl.-Nummer 3740a).

⁸²⁸ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Gebrüder Hug (Pl.-Nummer 3740b).

⁸²⁹ Nachlass Volkmar Andreae (VA), Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Hegar an Andreae, 11.3.1905.

Titel	Sechs Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer
Opus-Zahl	op. 10
Widmung	Mina Weidele
UA	Zürich, ohne Jahr
Besetzung	Gesang, Klavier
Text	Conrad Ferdinand Meyer
Sätze	1. Requiem 2. Ein Lied Chastelards 3. Schnitterlied 4. Eingelegte Ruder 5. Abendwolke 6. Fülle
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192
Erstdruck	1. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4028), 1906 2. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4029), 1906 3. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4030), 1907 4. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4030), 1907
Bemerkung	Nr. 1 auch veröffentlicht in <i>Volkmar-Andreae: Liederalbum für eine Singstimme und Klavier</i> , Gebrüder Hug & Co. Zürich (G.H. 5965)

Titel	Vier Männerchöre a cappella
Opus-Zahl	op. 11
Widmung	Uebeschichor der Berner Liedertafel zugeeignet (Nr. 1 & 2) Chambre XXIV des Männerchors Zürich (Nr. 3 & 4)
UA	Zürich, ohne Jahr
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Conrad Ferdinand Meyer
Sätze	1. Auf dem Canal Grande, von: Conrad Ferdinand Meyer 2. Der Jungschmied, von: Walter Schädelin 3. Die schweren Zeiten, von: August Kopisch 4. Campo Santo di Staglieno, von: Friedrich Nietzsche
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192
Erstdruck	1. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4028), 1906 2. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4029), 1906 3. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4030), 1907 4. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G. H. 4030), 1907

Kommentar

Die ersten beiden Stücke der *Vier Männerchöre a cappella* sind „Dem Uebeschichor der Berner Liedertafel zugeeignet“, betitelt *Auf dem Canal Grande* (von C. F. Meyer) und *Der Jungschmied* (von Walter Schädelin). Beim *Canal Grande*, einer Venedig-Impression, fällt der aufführungstechnische Hinweise für die letzten fünf Takte auf: „Von hier bis zum Schlusse sind die Worte so undeutlich auszusprechen, dass sie vom Publikum nicht verstanden werden“. Das dritte und vierte Lied ist der Chambre XXIV des Männerchors Zürich gewidmet, *Die schweren Zeiten* (von August Kopisch) und *Campo santo di Staglieno* (von Friedrich Nietzsche).

Titel	Vier Gesänge
Opus-Zahl	op. 12
Widmung	Ludwig Hess
Besetzung	Stimmen und Klavierbegleitung
Text	Conrad Ferdinand Meyer
Sätze	1. Mond am Tage (C.F. Meyer) 2. Alte Schweizer (C.F. Meyer) 3. Der Schmied (Walter Schädelin) 4. Du bist ein Kind (E. Ziel)
Skizzen	Skizzen Bleistift (17 Seiten)
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1908
Bemerkung	Nr. 1 und 3 auch veröffentlicht in „Volkmar-Andreae: Liederalbum für eine Singstimme und Klavier“, Gebrüder Hug & Co. Zürich (G.H. 5965)

Titel	Vier Männerchöre nach Gedichten von Meinrad Lienert
Opus-Zahl	op. 13
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Meinrad Lienert
Sätze	1. Pfiyfferfahrt 2. Hochsigzyt 3. 's Fischli 4. Haarus!
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich

Titel	Trio Nr. 2 für Klavier, Violine und Violoncello
Opus-Zahl	op. 14
Tonart	Es-Dur
Widmung	Seiner Königlichen Hoheit Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen
Entstehung	Feb. 1908 bis 21. Mai 1908
UA	27.5.1908, Darmstadt
Besetzung	Klavier, Violine, Violoncello
Sätze	1. Allegro moderato 2. Molto Adagio 3. Presto 4. Allegro con brio, assai vivace
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3 und 12)
Erstdruck	Gebrüder Hug in Zürich und Leipzig (Pl.-Nummer G.H. 4375) Stimmen und Partitur mit handschriftlichen Eintragungen

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

Titel	Vier Gesänge
Opus-Zahl	op. 15
Besetzung	Stimmen und Klavier

Sätze	1. Wenn ich Abschied nehme (Karl Weitbrecht) [3/4] 2. Eiche im Sturm (Walter Schädelin) 3. Nirgend mehr ein Sonnenschein (Karl Weitbrecht) 4. Der Bevorzugte (Carl Spitteler), d-Moll
Skizzen	Skizzen Nr. 1, 2 und 4, Klavierauszug Bleistift, 11 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co Leipzig und Zürich, 1909 (G.H. 4502 bis 4505)
Bemerkung	Nr. 2 und 3 auch veröffentlicht in „Volkmar-Andreae: Liederalbum für eine Singstimme und Klavier“, Gebrüder Hug & Co. Zürich (G.H. 5965)

Titel	Sechs Gedichte in schweizerdeutscher Mundart
Opus-Zahl	op. 16
Besetzung	Stimmen und Klavier
Text	Meinrad Lienert
Sätze	1. 's G'spüslis Auge 2. Die alte Schwyzer 3. Herbstliedli 4. I wett i wär 5. Inukerli (Schlofliedli) 6. Dr Handorgler
Skizzen	Skizzen Klavierauszug Bleistift, 16 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1909 (G.H. 4581 – 4586)
Bemerkung	Bei Hug & Co. In Zürich herausgegeben als Sammlung mit op. 10, 12 und 15 Nr. 1, 2, 4, 5 und 6 auch veröffentlicht in <i>Volkmar-Andreae: Liederalbum für eine Singstimme und Klavier</i> , Gebrüder Hug & Co. Zürich (G.H. 5965) Im Stück finden sich Zitate von bekannten Schweizer Märschen, so des Berner Marsches oder des Defiliermarsches des 14. Infanterieregiments (der bei Gebrüder Hug Zürich veröffentlicht wurde, G.H. 3856)

Kommentar

Diese Klavierlieder sind als Sammlung zusammen mit op. 10, 12 und 15 bei Verleger Hug herausgegeben worden. Die Nummer 2, *Die alte Schwyzer*, zeigt Andreaes Vorliebe, Texte in Mundart zu vertonen. Zudem finden sich in diesem Stück zwei Zitate von berühmten Schweizer Märschen, einerseits des *Berner Marsches* und des *Defiliermarsches des 14. Infanterieregiments*. Das sechste Lied trägt den Titel *Dr Handorgler* (der Handorgelspieler); Andreae vertont hier die Klanglichkeit und typische Bewegung der Handorgel und schafft neben der Textebene eine besondere Klangebene.

Titel	Zwei Männerchöre a cappella
Opus-Zahl	op. 17
Besetzung	Männerchor a cappella
Sätze	1. Tanzlied (Heinrich Leuthold), B-Dur 2. Hüt du dich! (Aus <i>Des Knaben Wunderhorn</i>), c-Moll

Skizzen	Skizzen Bleistift, 2 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich

Kommentar

Bei diesen zwei Männerchören a cappella finden wir den neuerlichen Hinweis auf die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* und deren Gedicht 121 (*Unerhörte Liebe*).

Titel	Chilbizyte
Untertitel	Zyklus von Gedichten von Meinrad Lienert
Opus-Zahl	op. 18
Widmung	Meinard Lienert zugeeignet
Besetzung	Sopran – und Tenorstimme mit Klavierbegleitung
Text	Meinrad Lienert
Sätze	1. Wänn d’Fasnecht ine rytid (Iberger Mundart), F-Dur (6/8) 2. ,s Plangliedli [3/8] 3. ’s Anneli (2/4) 4. Chilbi (6/8) 5. Tue uf, Härzallerliebsti! [4/8], E-Dur (in Partitur 2/4) 6. Häst du um mich dy Arme gleit [9/8] 7. Chilbitanz (3/4), Schluss a-Moll
Skizzen	Skizzen Bleistift, 12 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1909 (G.H. 4821)
Bemerkung	In der Druckversion steht vor der Stimme jeweils „Sie“ und „Er“.

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

Titel	Vater Unser
Opus-Zahl	op. 19
Widmung	Ilona Durigo
Besetzung	Mezzosopran- oder Baritonsolo, dreistimmiger Frauenchor, Orgel
Skizzen	Skizzen Particell (Frauenchor und Orgel), Bleistift, 6 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Originalfassung Op. 19a: Gebrüder Hug & Co Leipzig und Zürich, 1911 (G.H. 4885) Op. 19: Gebrüder Hug & Co Leipzig und Zürich, 1911 (G.H. 4884)
Incipit	Unser Vater im Himmel
Bemerkung	Seite 1 der Skizze ist mit „Ratcliff, Hauptmotiv“ in Tinte überschrieben Op. 19a ist eine Fassung für vierstimmigen Chor

Kommentar

In den Skizzen zum *Vater unser* findet sich auf dem Skizzenblatt ein Verweis auf das Hauptmotiv von *William Ratcliff*. Gedruckt wurde das op. 19 in der Originalfassung für dreistimmigen

Frauenchor, Mezzosopran- oder Baritonsolo und als op. 19a in einer Fassung von Andreae für vierstimmigen Chor. Beide Fassungen sind der Sängerin Ilona Durigo gewidmet.

Titel	Sechs Klavierstücke zu zwei Händen
Opus-Zahl	op. 20
Widmung	Fräulein Mathilde Schwarzenbach Handschriftlich Eintragung auf einem Umschlag: „Elisabeth Andreae 1911“
Besetzung	Klavier
Sätze	1. Praeludium, C-Dur [C], Langsam, ohne zu schleppen 2. Bacchantischer Tanz, Sehr rasch [2/4] 3. Frage, Sehr langsam und ausdrucksvoll [C] 4. Catalonisches Ständchen, Gemächlich [12/8] 5. Adagio, Langsam, getragen, Dem Andenken eines M; An Beethoven; An einen grossen Künstler [alles gestrichen in den Skizzen] 6. Unruhige Nacht, Aufgeregt [3/4]
Skizzen	Skizzen Bleistift, 10 Seiten Skizze Bleistift zu einer Nr. 7, A-Dur, 1 Seite
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3 und 13)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig, Zürich, 1911 (G.H. 4886)
Bemerkung	Im Druck von Hug steht „Calma Andrae“ anstatt Volkmar Andreae

Kommentar

Die *Sechs Klavierstücke zu zwei Händen* sind Mathilde Schwarzenbach zugeeignet. Handschriftlich steht auf einem Umschlag auch „Elisabeth Andreae 1911“. Die Titel verdienen wegen ihrer Ungewöhnlichkeit Aufmerksamkeit. Interessanterweise steht im Druck der Gebrüder Hug aus dem Jahre 1911 beim Namen des Komponisten „Calma Andrae“ anstatt Volkmar Andreae – ob es sich um Absicht oder eine fehlerhafte Übertragung von der Handschrift handelt, kann nicht eruiert werden.

Titel	An die Hoffnung
Opus-Zahl	op. 21
Widmung	Basler Liedertafel und ihrem Dirigenten Fritz Brun
UA	Neuenburg, 1912
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Walter Schädelin
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig, Zürich, 1912

Titel	Drei Männerchöre
Opus-Zahl	op. 22
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Gottfried Keller
Sätze	1. Ratzenburg 2. Röschen biss den Apfel an 3. Frühlingslied
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig, Zürich

Titel	Vier Gedichte von Hermann Hesse
Opus-Zahl	op. 23
Widmung	Ilona Durigo
Besetzung	Singstimme mit Klavierbegleitung
Text	Hermann Hesse
Sätze	4. Barcarole, Ruhig, ohne zu schleppen [6/8], Des-Dur 3. Bei Spezia, Wuchtig, nicht zu langsam [2/4] 1. Ravenna, [6/8], c-Moll 2. Gebet der Schiffer (Adriatisches Meer) (3/4)
Skizzen	Skizzen Particell, 12 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1913 (G.H. 5172 bis 5175)
Bemerkung	Nr. 2 und 4 auch veröffentlicht in „Volkmar-Andreae: Liederalbum für eine Singstimme und Klavier“, Gebrüder Hug & Co. Zürich (G.H. 5965)

Kommentar

In *Vier Gedichte von Hermann Hesse* lesen wir beim einen Lied die Überschrift „Barcarole“ und tatsächlich vertont Andreae hier einen 6/8-Takt mit zahlreichen Wiederholungen: 1 bis 10, a bis d, 1 bis 13 und entsprechend viele „do“ für dito. Im Druck fällt die Widmung an Ilona Durigo auf.

Titel	Zwei Männerchöre a cappella
Opus-Zahl	op. 24
Widmung	Chambre XXIV des Männerchors Zürich und ihrem Dirigenten Alfred Flury
Sätze	2. Der fliegende Holländer, c-Moll (Otto Rüdell) 1. Wanderlied, B-Dur (Otto Ernst)
Skizzen	Skizzen Bleistift, 2 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Bote und Bock

Titel	William Ratcliff
Untertitel	Tragödie von Heinrich Heine
Opus-Zahl	op. 25
Widmung	Meinen Eltern

UA	Duisburg, 25.5.1914
Text	Heinrich Heine
Skizzen	Skizzen Bleistift, 125 Seiten (Seite 1-4 und 1-121) Skizzenblatt Bleistift mit diversen Änderungen
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 4 und 15)
Erstdruck	Partitur: Druck bei Röder Leipzig, Verlag: Eigenverlag und Adolph Fürstner

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

Titel	Morceau de concert pour fanfare [musique wurde gestrichen] militaire
Untertitel	Konzertstück für Blasinstrumente
Opus-Zahl	op. 26
Widmung	Armes réunis de la Chaux-de Fonds et à leur excellent chef Mr. L. Foutbonne [?]
Entstehung	Oktober 1920
Besetzung	1 Sopransax Es, 2 Sopransax B, 2 Pistons, Basstpt, Altsax Es, Tenorsax B, Pos, Basspos, Kontrabasspos, Schlagzeug, Tambouren
Text	Hermann Hesse
Sätze	Assai lento (ma non troppo), [C] – Molto vivace [2/4] - Furioso
Skizzen	Skizzen Partitur Bleistift, 22 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	unveröffentlicht
Bemerkung	Alle Rechte vorbehalten; Brief von L. Foutbonne [?] an Andreae, Oktober 1920; Foutbonne [?] hat kleine Eingriffe für ein Konzert vorgenommen; S. 5 der Partitur: „die unteren Noten leichtere Fassung“

Kommentar

Das *Morceau de concert pour fanfare militaire*, also ein *Konzertstück für Blasinstrumente*, ist vermutlich im Oktober 1920 entstanden. Die Widmung lautet „dédié aux „Armes réunies“ de la Chaux-de-Fonds et à leur excellent chef Mr. L. Foutbonne [?]“.

Titel	Kleine Suite
Opus-Zahl	op. 27
UA	Basel, 1917
Besetzung	Orchester
Erstdruck	Leuckart

Kommentar

Die *Kleine Suite* für Orchester op. 27 (mit den vier Sätzen *Vivace*, *Lento*, *Allegretto* und *Vivace*) ist im Jahre 1916 entstanden und war durch den venezianischen Karneval angeregt. Es wurde ein wahres Erfolgsstück, zumal Arthur Nikisch das Werk auf seinen Konzertreisen oft dirigierte.

Gemäss einem Programmzettel des Wiener Musikvereins wurde das Werk von Andreae und den Philharmonikern schon einmal in Wien aufgeführt. Andreae sagte selbst zum Werk:

*Die Kleine Suite will nicht Programmmusik sein in dem Sinne, dass ein bestimmter Vorgang musikalisch geschildert wird. Die vier kurzen Sätze stehen aber unter dem Eindruck kleiner Episoden aus der Faschingszeit. Der erste Satz führt uns ins lustige Treiben des Karnevals, der zweite, eine Liebesszene, könnte Pierrot und Columbine heissen. Der dritte Satz bringt uns einen grotesken Maskenumzug. Der letzte Satz endlich erinnert an den ersten, steigert ihn zu einem tollen Fastnachtswirbel, der plötzlich abbricht und mit Pierrots Enttäuschung über den Misserfolg seiner Werbung zu einem kurzen Abschluss führt.*⁸³⁰

Titel	Magentalied
Untertitel	Ballade für Männerchor und Orchester
Opus-Zahl	op. 28
Widmung	Berner Liedertafel und ihrem Dirigenten Fritz Brun zugeeignet
UA	1917, ohne Ort
Besetzung	Männerchor und Orchester
Text	unbekannt
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1919 (G.H. 5517/5518)
Bemerkung	Ballade pour Choeur d'hommes et Orchestre. Adaption française de Emmanuel Barblan, Gebrüder Hug (G.H. 5517a)

Titel	Streichtrio
Opus-Zahl	op. 29
Tonart	d-Moll
UA	Zürich, 22.11.1917
Besetzung	Violine, Viola, Violoncello
Sätze	1. N.N. 2. F-Dur [3/8] 3. Lento, a-Moll
Skizzen	Skizzen Partitur Bleistift, 8 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1919

⁸³⁰ Archiv des Wiener Musikvereins, Programmzettelsammlung.

Kommentar

Das *Streichtrio* wurde von Ferruccio Busoni mit hohem Lob bedacht, entdeckte er in diesem Werk doch eine „Fülle und Schönheit des Klanges, (bei Wahrung der Durchsichtigkeit), und die angenehme, spontane Musik.“⁸³¹

Titel	Notturmo und Scherzo für Orchester
Opus-Zahl	op. 30
UA	Zürich, 1918
Sätze	1. N.N. 2. Allegro, c-Moll
Skizzen	Skizzen Particell Bleistift, 10 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Leuckart

Kommentar

Der Titel lautet *Notturmo und Scherzo* für Orchester und wurde 1918 in Zürich uraufgeführt.

Siegmund von Hausegger schrieb über das Werk:

*Auf meinem heutigen Programm stehen Dein Notturmo und Scherzo, zwei ausserordentlich frisch und wirkungsvoll empfundene Stücke, die gestern bei der Hauptprobe starken Erfolg hatten. (...) Deine Stücke gingen in der Aufführung ausgezeichnet, das erste besonders noch wesentlich feiner und stimmungsvoller. Es war mir eine wirkliche Freude, diese temperamentvolle, glänzend hingeworfene Musik zu dirigieren. Da sitzt jede Note auf dem rechten Fleck, weshalb auch das Orchester mit viel Liebe bei der Sache war. Dem Publikum gefielen sie ausgezeichnet.*⁸³²

Titel	Sinfonie in C-Dur
Opus-Zahl	op. 31
Tonart	C-Dur
Entstehung	Zuoz, 26.5.1919
UA	Zürich, 4.11.1919
Sätze	1. Moderato
Skizzen	Skizzen Particell Bleistift, 25 Seiten Skizze Bleistift, Einlage I
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich
Bemerkung	In den Skizzen steht auch „c-Moll“

⁸³¹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Busoni an Andreae, 2.5.1919.

⁸³² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 882 (15. und 16. Dezember 1919).

Kommentar

Bei den Skizzen zu der *Sinfonie* in C-Dur gibt es auch eine Skizze, auf der *Sinfonie* in c-Moll steht. Das Werk kann man durchaus als „sinfonische Tondichtung“ bezeichnen. Auffallend sind die Stimmungsgegensätze, das gleichzeitige Festhalten an der Tonalität und das reiche Modulieren. Die Skizzen wurden 26. Mai 1919 in Zuoz (Graubünden) datiert. Die *Neue Zürcher Zeitung* berichtete darüber:

E.I. In den bald vierzehn Jahren, während denen Volkmar Andreae unsere Sinfoniekonzerte leitet, ist Zürich zu einem wichtigen Faktor im modernen Musikschaffen geworden. Der schöne Aufschwung der schweizerischen Musikproduktion in den letzten Jahren ist nicht zuletzt auch auf die intensive Unterstützung zurückzuführen, die Zürich mit Andreae an der Spitze ihm angedeihen lässt. In den Programmen dieses Winters ist dieser schweizerischen Musik ein besonders grosser Platz eingeräumt: die populären Konzerte sind ganz ihr reserviert, und auch darüber hinaus kommt die ganz gewichtig zu Wort. (...) Volkmar Andreae hätte vielleicht ebenfalls gut getan, die formale Reduktion des Hauptsatzes seiner sodann zur Uraufführung gelangenden Sinfonie in C-Dur, op. 31, in einer weniger Grosses verheissenden und verlangenden Gesamtbezeichnung des Werkes auszudrücken. Eine Sinfonie im formalen Sinne der Klassiker ist sie nicht, eine so glückliche Mischung mit modernen Gesichtspunkten, wie die ‚Domestica‘ von Strauss; für eine Sinfonietta sind Gedanken und Apparat zu anspruchsvoll; so wäre die Bezeichnung sinfonische Tondichtung wohl die adäquateste gewesen. Freilich hätte das die Veröffentlichung eines Programms bedingt, während nach der Vornotiz ein solches der Komposition nicht zugrunde liegt. Zwischen Programm und poetischem Vorwurf besteht aber ein Unterschied, und diesen auszudeuten, hätte der Komponist gut getan. Wo ein Trauermarsch in einem Werke vorkommt, bestimmt oder beeinflusst er doch nach vor- und rückwärts die Deutung. Beethoven hat zwar in seiner Sonate op. 26 eine solche zu präzisieren unterlassen; aber in seiner Musik erscheinen nicht auf Schritt und Tritt aussermusikalische Einflüsse, wie sie sich hier fortwährend bemerkbar machen, vom rein musikalischen Gestalten ganz abgesehen. Ein solches kommt im ersten Satze, namentlich im ersten Thema und in der Durchführung recht schön zur Geltung. Das scheint mir wertvoller als die glänzende dynamische Steigerung und das vehemente Pathos. Frei gibt sich das Lento: sein Anfang mit den Alphornmotiven und den zarten nebligen Harmonien ist von grosser Stimmung, auch von bildhafter Wirkung. Sofort aber unterbrechen leidenschaftliche Steigerung oder Schilderung, dem ersten Satze ganz ähnlich, die rein musikalische Entwicklung und mag die darauffolgende kantable Partie noch so glühend sein – die mangelnde Originalität der Erfindung hat weniger zu sagen -: sie wird nicht als organisch empfunden und zwingt, wie der Trauermarsch in seiner schreckenerregenden Dynamik, zu aussermusikalischer Begründung. Immerhin, bis zum Schlusse dieses Satzes konnte ich mir geistig ein Bild dieser Musik machen – es in Worte zu fassen unterlasse ich -: aber von hier an versagt nach meiner Meinung die Logik

in der Stimmungsentwicklung: weder das spukhafte Scherzo mit seinem ländlich derben Trio, noch das durch Reminiszenzen an Tschaikowski fast russisch anmutende Finale weiss ich dem Gedankengang mehr einzureihen; was aber wichtiger wäre: dass sie, von reizvollen Episoden, glänzenden Instrumentalwirkungen abgesehen, rein musikalischem Betrachten genügen, kann ich mit dem besten Willen nicht behaupten. Mannigfaltigkeit des Orchesterklangs und der Orchestercharakteristik – dass sie Andreae in erstaunlichem Masse beherrscht, weiss jeder – überwiegt derart, dass sie auch dort als Selbstzweck empfunden wird, wo sicherlich tiefere Regungen mitbestimmend waren. Ob die neudeutsche Art illustrativer Musik Bestand hat (wir möchten sie aber doch von der Programmmusik eines Berlioz unterschieden wissen) bleibe dahingestellt, der Architektur der Sinfonie sollte sie sich nicht bedienen, (...). Warum dieses Erzwängen der Sinfonie, wo doch Brahms so unnennbare Scheu vor Beethoven als Sinfoniker empfand und Reger an diese Form sich nicht heranwagte, diese beiden stärksten, reinsten Musiker der neueren Musik? Nur weil die absolute Musik endlich wieder Alleinherrscherin wird, und man sich dieser durch die Bezeichnung Sinfonie versichert zu haben glaubt? Mahler hat eine schwere Verantwortung auf sich genommen, als er für seine Sinfonien den Charakter der absoluten Musik beanspruchte. Die es ihm hierin nachmachen und über Charakteristik hinaus nicht wirklich absolut zu nehmende Musik zu bieten wissen, werden es selbst zu büssen haben.⁸³³

Andreae spielte im Juni 1919 Ferruccio Busoni das Werk am Klavier vor, wovon sich dieser begeistert zeigte:

Es ist in ihr ein „Wurf“, um den man sie beneiden könnte, wenn man sich nicht daran herzlich freute. Es war richtig, dass sie das Ganze erst in einem Atem niedergeschrieben: nun lässt sich das Wenige, was zur grösseren Abrundung und Verfeinerung allenfalls unternommen werden könnte, leicht überschauen und einfügen. Und das Orchester wird vieles in die gewollten „Valeurs“ bringen, hervorheben und zurückdrängen, weitergestalten helfen.⁸³⁴

Die Presse zeichnete nach der Uraufführung ein anderes Bild und äusserte sich eher negativ. Als Friedrich Hegar das Werk studierte, schlug er Andreae vor, das Werk nicht *Symphonie*, sondern *Tondichtung* oder *Phantasie* zu nennen und bezeichnete die Farbgebung als „meisterhaft“⁸³⁵.

⁸³³ Ernst Isler in: *Neue Zürcher Zeitung* (Erstes Morgenblatt) vom 7. November 1919.

⁸³⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Busoni an Andreae, 9.6.1919.

⁸³⁵ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Hegar an Andreae, 27.4.1920.

Hermann Scherchen beurteilte das Werk kontrovers:

*Seine Sinfonie in C: ein grobdrahtiges, gemachtes Kapellmeisterstück. Publikumssicher ... Ein „Schinken“, aber – gut klingend. Kann es einen stärkeren Einspruch gegen das „gut klingen“ geben als eben jenes, schlecht, aber gut klingend??*⁸³⁶

Titel	Rhapsodie für Violine und Orchester
Opus-Zahl	op. 32
Widmung	Willem de Boer
UA	Zürich, [1]9.3.1920
Besetzung	Orchester, Solovioline
Sätze	1. Assai molto rubato
Skizzen	Skizzen Klavierauszug, 10 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich
Bemerkung	Auf Seite 1 steht: Konzertstück für Violine und Orchester

Titel	Streichquartett Nr. 2
Opus-Zahl	op. 33
Tonart	e-Moll
Widmung	Dem Streichquartett der Tonhallegesellschaft Zürich (W. de Boer, H. Schroer, P. Essek und F. Reitz) zugeeignet
Entstehung	3. Satz, 14.8.1919 4. Satz, 30.4.1921
UA	Zürich, November 1919
Besetzung	Streichquartett
Sätze	1. Andante [C] – Allegro 2. Allegretto [2/4] 3. Lento, E-Dur [3/4], „Thema con variazioni“ wurde gestrichen; auch Eintragungen in den Skizzen cis-Moll 4. Allegro molto [2/4]
Skizzen	Skizzen Partitur Bleistift, 18 Seiten Skizze Bleistift Einlage, 1 Seite Skizzen divers Bleistift, 5 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G.H. 5810)

Kommentar

Das *Streichquartett* Nr. 2 hat mehrere Datierungen, so findet sich am Ende des dritten Satzes eine Notiz (17. August 1919) und eine am Ende des Finalsatzes (30. April 1921).

⁸³⁶ Scherchen (1976), S. 69.

Titel	Die Abenteuer des Casanova
Untertitel	Vier Einakter von Ferdinand Lion
Opus-Zahl	op. 34
Widmung	Frau Robert Schwarzenbach-Zeuner (I. Akt) Herr und Frau Dr. Fr. Schäfer-Widmann (II. Akt) Herrn Werner Reinhart (III. Akt) Herrn Robert Heuser (IV. Akt)
Entstehung	15.8.1920 bis 15.9.1923
UA	17. Juni 1924 in der Dresdner Staatsoper, Dirigent: Fritz Busch, Regie: Alfred Reucker
Text	Ferdinand Lion
Skizzen	Skizzen Bleistift zu den Akten I bis IV Partitur Bleistift Akte I bis IV Skizzenfragment Bleistift zu Akt I, 14 Seiten Skizzenblatt, I. Akt, 15. August 1920 in Zürich Skizzenblatt, 18. September 1920 Skizzen zum II. Akt, 29. September 1921 Skizzen zum III. Akt, 12. Juli 1922 [?]. Andreae schreibt dazu, dass es sich um eine „Suite von Einaktern“ handelt. „Nina mit dem Spanier, Spanien mit Casanova wieder internat. Zum Schluss wieder spanisch.“ In diesem Particell gibt es viele Striche und Hinweise auf die Orchestrierung, die Schreibweise von Andreae ist rasch und virtuos. An vielen Stellen scheint eine genaue Vorstellung geherrscht haben bezüglich Sprechen und Singen und wie die Regie aussehen könnte. Skizze II. Akt, 4. August 1922 Skizzen Partitur, I. Akt, 14. August 1923 Skizzen Partitur, III. Akt, Zürich, 15. September 1923 Skizzen IV. Akt, 13/10. Oktober 1923, „Vorspiel“ und Andreae ergänzt: „Einleitung mehr Bijou von Amusements [?] Deutschland 18. Jhd. Reise in der Postkutsche durch den Spessart“ Einlage II. Akt, Seite 25, ohne Datierung Skizzen zum I. Akt, ohne Datierung
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 5, 15)
Erstdruck	Klavierauszug: C.G. Röder GmbH Leipzig, Verlag und Eigentum sind beim Komponisten.
Bemerkung	Das erste Bild (Die Flucht aus Venedig) begann Andreae am 15. August 1920 in Zürich und schloss es am 14. August 1923 ab ⁸³⁷ . Den zweiten Akt (Casanova in Paris) vollendete Andreae am 4. August 1922, den dritten (Spanisches Nachtstück) in Zürich am 15. September 1923 und den vierten Akt (Casanova in Potsdam) ebenfalls in Zürich am 26. Februar 1923.

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

⁸³⁷ Vom 14. August 1923 datieren Skizzen des ersten Aktes der Orchesterpartitur. Darauf findet sich die Widmung, „Frau Robert Schwarzenbach-Benner zugeeignet“, die zunächst gestrichen und dann erneut geschrieben wurde.

Titel	Musik für Orchester Nr. 1
Opus-Zahl	op. 35
Widmung	Werner Reinhart
Entstehung	31. August 1928
UA	Zürich, 12.11.1929
Besetzung	Picc, 2 Fl, 2 Ob, Engl.hrn, 3 Kl, 2 Fg, Kontrafg, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tb, Pk, Schlagzeug, Klavier, Streicher
Skizzen	Skizzen I Particell Bleistift, 18 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich, 1930 (G.H. 7192)
Bemerkung	Auf der letzten Skizzenseite steht „Orchestermusik Nr. 1 V.A.“ und auf der Umschlagseite „Hymne“.

Kommentar

Die *Musik für Orchester* wurde am 31. August 1928 als Skizze abgeschlossen und Werner Reinhart gewidmet. Für dieses Werk findet sich eine ausführliche Beschreibung zur Entstehung des Werkes vom Komponisten selbst. In einem undatierten Dokument⁸³⁸ schrieb Andreae, wie dieses Werk zustande kam:

Ferruccio Busoni schwärmte für das „Teatro dei Piccoli“, diesem einzigartigen, römischen Marionettentheater, dessen Leistungen er mit den besten Aufführungen der grossen Bühnen verglich und gleichstellte. Hier fand er für viele Probleme des Theaters eine Lösung, die seiner Auffassung von Oper und Schauspiel entsprach. Endlich kamen die „Piccoli“ auch nach Zürich. Natürlich ging ich ins Pfauentheater und war von dieser Kunst restlos begeistert. Mehrmals war ich dort, und die Eindrücke liessen mich nicht ruhen. Durch sie angeregt, entstand die „Musik für Orchester“. Ursprünglich sollte sie, einer Ballettmusik ähnlich, für ein solches Spiel Begleitung sein. Es kam anders. Sie wurde zum selbstständigen Orchesterstück. Aber die Anregung blieb. Es entstand eine Folge von ganz kurzen, kaleidoskopisch vorbeihuschenden kleinen Szenen. Zuerst eine Einleitung von wenigen Takten: Das Publikum strömt erwartungsvoll zum Theater. Dann beginnt die Szenenfolge; alles Kleinigkeiten. Zuerst (Bläser mit Flatterzungen-Flöten) eine reizende Ballerina auf einer grossen Kugel im Spitzentanz. Dann (Streicherpizzicati) Variationen über ein viertaktiges Thema: Auftritt der Bewunderer der Ballerina, zu Beginn ganz harmlos, dann ein frecher Geck, ein schmachsender Liebhaber, fröhliches Volk, Grobiane, ein König. Dieses rasch wechselnde Vielerlei, ein Typus des Piccolispiels. Dann (Solocello): ein sehnsüchtig Liebender, eine kurze Liebesszene, doch alles nur Spiel. Endlich: Szenenwechsel: Alles tanzt eine wilde Tarantella, die jäh abbricht (Trommelwirbel). Das Spiel ist aus.

⁸³⁸ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Schachtel 13.

Auch Fritz Busch setzte sich mit dem Werk auseinander und beabsichtigte im August 1930 eine Aufführung in Dresden, doch das Programm war leider Werken von „toten Komponisten gewidmet (...), weil die Lebenden kein Mensch hören will.“⁸³⁹ Er schrieb an Andreae:

„(...) durch Deinen Verleger erhielt ich Dein neuestes Opus „Musik für Orchester“, das ich mit Interesse und Vergnügen gelesen habe. Ich würde es aufführen, wenn nicht die Programme – mit Ausnahme von Richard Strauss und Stravinski – toten Komponisten gewidmet wären, weil die lebenden kein Mensch hören will. Obwohl ich überzeugt bin, dass Dein Werk eine rühmliche Ausnahme machen würde, wenn die Leute es gehört hätten, so kann ich es aus dem oben angeführten Grund in diesem Jahr nicht annehmen, weil sich das Publikum erst einmal von dem Schrecken den ich ihm durch die Aufführung zahlreicher zeitgenössischer Werke in den letzten Jahren eingejagt habe, erholen muss. Ich weiss im Übrigen, dass DU als alter Praktikant genau verstehst, wie ich die Dinge im Ernst meine!“⁸⁴⁰

Das Werk besticht durch seinen durchsichtigen Klang. Das grosse Orchestertutti wird relativ selten verwendet. Aus diesem Grund liegt der Vergleich, der allein schon mit dem Titel impliziert wird, zu Belà Bartóks *Konzert für Orchester* nahe. Besonders effektiv ist der Schluss: Ein Aufschwung steigert sich ins *fff* der Streicher und Holzbläser. Nach vier Takten Tremolo im *ffff* der zwei kleinen Trommeln folgt eine Achtelpause, dann wirft das Tutti-Orchester ein Achtel, akzentuiert, staccato und *fffz*, ein.

Titel	Höheres Leben
Opus-Zahl	op. 36
Widmung	Herrn Professor Keldorfer und seinem Wiener Schubertbund in Verehrung ⁸⁴¹
Entstehung	Oberaegeri, 12.8.1929
UA	Wien, 1930
Besetzung	Männerchor und Blasorchester (2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 1 Kontrafg, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tb, Pk, grosse Trommel)
Text	Friedrich Hölderlin
Sätze	1. [C]
Skizzen	Skizzen Particell Bleistift, 8 Seiten Skizze Anfang Particell Bleistift, 1 Seite Textblatt, 1 Seite mit Gedicht von Hölderlin
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich (G.H. 7136), 1929
Incipit	Der Mensch erwählt sein Leben...

⁸³⁹ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1046 (9. August 1930).

⁸⁴⁰ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: L 1046 (9. August 1930).

⁸⁴¹ Es gibt auch Hinweise, dass Andreae das Werk dem Wiener Männergesangsverein gewidmet hatte.

Kommentar

Die Komposition *Höheres Leben* nach einem Text von F. Hölderlin ist ein weiteres Stück für Männerchor und Blasorchester, das Andreae in Oberaegeri am 2. August 1929 abschloss. Andreae widmete das Werk „Herrn Professor Keldorfer und seinem Wiener Schubertbund in Verehrung“.

Titel	Li-tai-pe
Untertitel	Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme mit Orchester
Opus-Zahl	op. 37
Widmung	Meinem Freunde Adolf Hug zugeeignet
UA	Zürich, 28.4.1931
Besetzung	3 Fl, 2 Ob, Egh, 2 Kl B, Basskl, 2 Fg, Kfg, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Pk, Schlagzeug, Harfe, Streicher, Tenorsolo
Text	Nachdichtung von Klabund
Sätze	1. Das Lied vom Kummer, Ziemlich bewegt [6/8] 2. Wanderer erwacht in der Herberge, Sehr langsam [C] 3. Der Fischer im Frühling, Sehr langsam, sehr zart [3/4] 4. Am Ufer des Yo-Yeh, Lebhaft [2/4] 5. Si-schy, Ziemlich langsam (halbe Takte dirigieren) [6/8] 6. Der Tanz auf der Wolke, Rasch, [6/8] 7. Abschied, sehr rasch (ziemlich rasche Halbe) [alla breve] 8. Der Silberreier
Skizzen	Skizzen Klavierauszug Bleistift, 35 Seiten Fotokopie Partitur, Handschrift, 52 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)

Kommentar

Die chinesischen Gesänge tragen den Titel *Li-Tai-Pe*. Zahlreiche „dito“ und Aufzählungen sind in den Skizzen ersichtlich. Das erste Lied, *Das Lied vom Kummer*, fällt durch den monotonen 6/8-Takt auf. Das Schlagzeug bedient sich als besonderer Klangfarbe einer Rute, die auf Holz geschlagen wird. Das dritte Lied, *Der Fischer im Frühling*, steht im ¾-Takt, der aber durch Triolen noch beschleunigt wird. Im vierten Lied, *Am Ufer des Yo-Yeh*, erklingen exotische Klänge von den Flöten, dazu Violinen-Pizzicati, Triangel und Kastagnetten – Andreae experimentiert hier mit impressionistischen Akkordrückungen, Akkordwechseln im Halbtonschritt und mit Ganztonleitern und einer gesamthaft farbigen Orchesterbegleitung. Unter diesem Gesichtspunkt kann das op. 30 als Vorläufer dieses Werks gelten, weil sich dort die Durchsichtigkeit des Orchesterklangs abzuzeichnen beginnt. 1941 beschäftigte sich Hermann Scherchen mit der Instrumentierung des Werkes, wie er Andreae am 13. Juni des besagten Jahres schrieb. Felix von Weingartner dirigierte das Werk 1930 in Basel und schrieb im Anschluss an den Komponisten, das Werk sei „beifällig“⁸⁴² aufgenommen worden.

⁸⁴² Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Weingartner an Andreae, 10.12.1930.

K.H. (...) Und soeben ist beim Schweizerischen Musikfest in Wiesbaden unter Schuricht und Andreae ein neuer Schritt künstlerischer Fühlungnahme und Annäherung getan worden. (...) An Andreaes Gesängen ‚Li-Taïpe‘ [sic] wurde vor allem die geschmackvolle Synthese straussischer und mahlerscher Mittel fruchtbar.⁸⁴³

Titel	Suite für Männerchor a cappella
Untertitel	nach Sprüchen von Ernst Zahn
Opus-Zahl	op. 38
Widmung	Fritz Brun
UA	Bern, 1935
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Ernst Zahn
Skizzen	Skizzen Partitur Bleistift, 8 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich

Kommentar

Über Andreaes *Suite für Männerchor* äusserte sich Fritz Brun, der das Werk uraufführen sollte, begeistert. In einem Brief von 1934 schrieb er an Andreae:

*Ich finde Deine Chöre ganz wundervoll – ein prächtiger ernster Ton schwingt darin; sie sind meisterhaft im Satz und klingen sicher in ihrer klaren Polyphonie ganz ausgezeichnet.*⁸⁴⁴

Titel	Angedenken und andere Chöre für Männerchor
Untertitel	Stundenchöre
Opus-Zahl	op. 39
UA	Basel, 1935
Besetzung	Männerchor a cappella
Text	Angedenken (J. W. von Goethe)
Skizzen	Skizzen Bleistift, 2 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich

Titel	Konzert für Violine und Orchester
Opus-Zahl	op. 40
Tonart	f-Moll
Widmung	Adolf Busch zugeeignet
Entstehung	Oberaegeri, 8. August 1935
UA	Zürich, 28.1.1936

⁸⁴³ *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe) vom 1. Oktober 1931: *Schweizerische Musik in Deutschland*.

⁸⁴⁴ Nachlass VA, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: Brun an Andreae, 29.7.1934.

Besetzung	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 3 Hrn, 2 Trp, Pk, Schlagzeug, Streicher, Solovioline
Sätze	1. Largo [C] – Allegro vivace [C] 2. Allegretto [3/8] 3. Adagio [C] 3. Allegro vivace [3/4]
Skizzen	Skizzen Klavierauszug Bleistift, 40 Seiten Fotokopie Partitur, 53 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich
Bemerkung	Im Skizzenkonvolut (S. 11) befindet sich die Skizze für ein Trio für Flöte, Violine und Viola, 1 Seite; Adolf Busch änderte mit dem Einverständnis von Andreae einzelne Stellen im langsamen Satz.

Kommentar

Siehe Kapitel III der Studie *Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist und Visionär*.

Titel	Musik zum Festspiel <i>La cité sur la montagne</i>
Untertitel	Ode liminaire
Opus-Zahl	op. 41
Entstehung	14. Juli 1940
UA	3. Januar 1942, Grand Théâtre de Genève
Besetzung	2 Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fg, 4 Hrn, 7 Trp, 3 Pos, 1 Tb, Pk, Schlagzeug, Streicher
Text	Gonzague de Reynold
Sätze	1. Andante [C] – Allegro 2. Allegretto [2/4] 3. Lento, E-Dur [3/4], „Thema con variazioni“ wurde gestrichen; auch Eintragungen in den Skizzen cis-Moll 4. Allegro molto [2/4]
Skizzen	Notenheft I Streicherstimmen Beginn Akt V (Tinte) Notenheft II Bläserstimmen und Schlagzeug Beginn Akt V (Tinte) Skizze Particell Bleistift, 1 Seite Skizze 1. Akt Particell Bleistift, 9 Seiten Skizze 2. Akt Particell Bleistift, 16 Seiten, 14.7.1940 Skizze 3. Akt (La Landsgemeinde) Particell Bleistift, As-Dur, 3 Seiten Skizze 4. Akt Particell Bleistift, 5 Seiten Skizze 5. Akt, Schlusszene Particell Bleistift, 4 Seiten Skizze Tinte Männerchor Skizze Tinte Frauenchor Partitur Handschrift Bleistift, 115 Seiten (Oberaegeri, 1.9.1940) Klavierauszug Handschrift Tinte, 52 Seiten Orchesterstimmen (alle Handschrift Tinte, Gebrauchsspuren und Hinweise zu den Aufführungen)
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3 und 13, 11)
Erstdruck	Edition A. Macheret, Fribourg
Bemerkung	Auf Skizzenblatt zum 5. Akt steht: „Salve Regina Einsiedeln“ Als op. 41a veröffentlichte Andreae eine Suite pour chœur d’hommes, solo de baryton et orchestre, tirée des œuvres théâtrales „la Cité sur la montagne“ et „La gloire qui chant“ de G. De Reynold. Diese wurde bei Gebrüder Hug & Co. Zürich veröffentlicht (G.H. 9500) und ist : Dédicée à la Société fédérale de chant à l’occasion de son 100 ^{ième} anniversaire.

Die Musik schrieben ursprünglich J. und E. Lauber, Andreae schrieb auch noch eine neue Fassung für die militärische Aufführung, die jedoch von J. und E. Lauber autorisiert wurde.

Kommentar

Das Opus *La Cité sur la montagne* verdient wegen der vielen Chöre Beachtung. Auf einem Skizzenblatt zum fünften Akt steht der Hinweis „Salve Regina Einsiedeln“, ein Hinweis auf den Bittgesang zu Maria, der in Einsiedeln täglich im Anschluss an die Vesper vorgetragen wird. Diese Skizzen tragen das Datum vom 14. Juli 1940. Als op. 41a veröffentlichte Andreae eine Suite pour chœur d’hommes, solo de baryton et orchestre, tirée des oeuvres théâtrales „la Cité sur la montagne“ et „La gloire qui chant“ de G. De Reynold. In der Saison 1941/42 gastierte Volkmar Andreae mit seiner Festspielmusik *La Cité sur la Montagne* im Stadttheater Zürich. Offenbar, wie der Jahresbericht des Stadttheaters Zürich zeigt, wurde das Werk von einem „militärischen Ensemble“⁸⁴⁵ gespielt. Den Aufführungen ging eine ausgedehnte Pressekampagne voraus.

Titel	Concertino für Oboe und Orchester
Opus-Zahl	op. 42
Widmung	Marcel Sallet
Entstehung	11.8.1941
UA	Zürich (Radio), 16.12.1941
Besetzung	Orchester, Solooboe
Sätze	1. Andante [C] 2. Serenade [3/4] 3. Allegro [2/4]
Skizzen	Skizzen Klavierauszug Bleistift, 14 Seiten Skizzen Bleistift, 3 Seiten
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192 (Schachtel 3)
Erstdruck	Boosey and Hawkes, 1947

Titel	Divertimento für Flöte und Streicher
Opus-Zahl	op. 43
Widmung	André Jaunet
UA	12. November 1942
Besetzung	Streicher, Flöte
Erstdruck	unveröffentlicht

Kommentar

Im *Divertimento* für Flöte und Streicher arbeitet Andreae mit freien Formen und schafft so einen noch transparenteren Klang. Hier wurde er zum Meister der aussparenden Technik und des Andeutens.

⁸⁴⁵ Jahrbuch des Stadttheaters Zürich 1941/42, S. 8.

Werke ohne Opus

Titel	Sinfonie in F-Dur
Opus-Zahl	o. op.
Besetzung	Picc, 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, Kontrafag, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Pauken, Streicher
Sätze	1. Allegro (3/4) 2. Adagio man non troppo (C) 3. Intermezzo, Con moto (3/4) 4. Lento (C) – Allegro vivace (alla breve)
Skizzen	Skizze 1. Satz Bleistift, 47 Seiten, Oktober 1898 Skizze 2. Satz Bleistift, 18 Seiten (mit Einlagen), November 1898 Skizze 3. Satz Bleistift, Intermezzo, 20 Seiten, Juni 1898 Skizze 4. Satz Bleistift, 39 Seiten, Dezember 1898 bis 25. Januar 1899
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192, Schachtel 7 und 8
Bemerkung	Auf dem Skizzenkonvolut zum 1. Satz steht „Neumarkt 27“ Alle Stimmen mit Tinte, vermutlich handschriftlich vom Komponisten Gebrauchsspuren

Titel	Oenone
Untertitel	Drama mit Musik in drei Aufzügen
Opus-Zahl	o. op.
Skizzen	Textbuch I Handschrift (2. Akt, 2. Szene, C), 26.4.1901 Textbuch II Handschrift (3. Akt), 15.10.1902 Textbuch III Handschrift (1. Akt, 2. und 3. Aufzug), 12.2.1902 Textbuch IV Handschrift (1. Akt, 1. Szene, 2. Akt, 1. Szene, A), undatiert (Bern) Textbuch V Handschrift (2. Akt, 1. Szene), undatiert Textbuch A gebunden (3. Aufzug) Textbuch B gebunden (Anfang 1. Aufzug) Textbuch C gebunden (1. und 2. Aufzug), 1902 Textbuch D gebunden (1. und 2. Aufzug) Textbuch E gebunden (3. Aufzug), 1902 Textbuch 1-5 (vermutlich später entstanden), 1902 Partitur Vorspiel, Handschrift Bleistift, 1901 Partitur Vorspiel 1. Akt, Tinte, Abschrift von F. Röser (Bern), Mai 1902 Orchesterstimmen zum Vorspiel zum 1. Akt (Streicher, 2 Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, 1 Basskl, 2 Fg, 1 Kontrafg, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, 1 Tb, 2 Hrf, Schlagzeug, Pk) Skizzen Bleistift, drei Faszikel: 1. Akt (Dez. 1901-1902), 2. Akt, 1. Szene bis Verwandlung, Schlachtszene (1901), 2. Akt, 2. Teil nach Verwandlung bis Schluss (Sommer 1901); alles Particell, teilweise mit Einlagen
Nachlass	Stadtarchiv Zürich, VII.192, Schachtel 6
Bemerkung	Textbücher (Handschrift Bleistift und Tinte): Auf den Doppelseiten steht rechts der Text, links Hinweise auf die musikalische Ausarbeitung Textbücher 1-5 deutlicher geschrieben als I-V

Kommentar

Aus dem Jahre 1901, also nach Vollendung von Andreaes op. 1, dem detailliert untersuchten *Trio* Nr. 1, sind Skizzen zu einem Werk mit dem Titel *Oenone* überliefert, die wegen ihres Umfangs

erstaunen. Es handelt sich um ein „Drama mit Musik“ in drei Akten, das Parallelen zur später komponierten *Musik für Orchester* op. 35 aus dem Jahre 1928 aufweist. Im Nachlass finden sich zweimal je fünf handschriftliche Textbücher, die verschiedene Szenen der einzelnen Akte beinhalten. Das Textbuch zum zweiten Akt (2. Szene) wurde am 26. April 1901 datiert, es folgt jenes zum dritten Akt (15. Oktober 1902) und dann jenes für den ersten Akt (2. und 3. Aufzug) vom 12. Februar 1902. Die Skizzen zum 1. Akt (1. Szene) und 2. Akt (1. Szene) wurden nicht genau datiert, aber es gibt Hinweise, dass sie in Bern entstanden sind.

Bemerkenswert ist die Vorgehensweise des Komponisten in den Skizzen: Auf einer Doppelseite steht beispielsweise auf der rechten Seite jeweils der Text, auf der linken gegenüberliegenden Seite finden sich Hinweise zur Musik, wie etwa „Trauermarsch, dann Chor I + II“ oder „Nachspiel“. Im Textbuch zum zweiten Akt (2. Szene) heisst es am Ende des zweiten Auftritts „zur Schlacht! Zur Schlacht!“:

*Steigerung nach E-Dur, Themen in E-Dur Quartsext, Themen in C-Dur Sext, Themen in Es-Dur Sext breit, Todesmotiv Quartsext Es-Moll, Themen in h-Moll Sext, Grosse Schläge schwer, dann mächtiger Todesstoss, ... etc.*⁸⁴⁶

Über weite Strecken skizzierte Andreae mit Hilfe von senkrechten Linien den Verlauf der Musik. Diese graphische Darstellung verweist auf die musikalischen Höhepunkte, und es finden sich auch immer wieder Angaben zur dynamischen Gestaltung einzelner Stellen. Bei den anderen fünf Textbüchern handelt es sich vermutlich um eine spätere Fassung des Werkes, da diese auf das Jahr 1902 datiert sind und deutlich sorgfältiger geschrieben sind.

Die musikalischen Skizzen zum ersten Akt sind zwischen Dezember 1901 und 1902 entstanden (also vor den Skizzen der Textbücher, die vorhin angesprochen wurden) und umfassen 31 Seiten – ein auffallendes Detail ist das einleitende Vorspiel. Die Skizzen sind als Particell aufgeschrieben, und in der Textzeile erscheinen ausschliesslich zentrale und gewichtige Worte. Immer wieder notiert Andreae Hinweise auf die zu verwendenden Tonarten. Zudem fällt die Akribie auf, mit der die Männerchöre innerhalb des musikalischen Dramas eingebaut sind. Andreae gibt an auffallend vielen Stellen den einzelnen Motiven spezifische Überschriften. Im Skizzenkonvolut zum zweiten Akt (2. Teil) aus dem Sommer 1901 erkennt man nach der Stelle, die mit „Verwandlung“ überschrieben ist, bis zum Schluss viele Fragezeichen, Streichungen und Umstellungen, wofür sich Hinweise an den Seitenrändern finden. Diesen Skizzen liegt auch das

⁸⁴⁶ Nachlass VA, Stadtarchiv Zürich VII.192: Schachtel 6.

Vorspiel zum Drama *Oenone* bei. Nach dem Ende des zweiten Aktes steht das Datum des 27. Septembers 1901 und als Zeitangabe 54 Minuten.

Das Vorspiel wurde am 3. Mai 1901 als Partitur fertig gestellt und von F. Röser in Bern kopiert. Auffallend sind das gross besetzte Orchester und die aussergewöhnliche Instrumentation mit Tenorposaunen, Bassklarinette, vier Hörnern, Bassposaune und Basstuba, Becken, Pauken und zwei Harfen. In der Partitur sieht man Eintragungen für den Dirigenten, welche auf die Aufführung des Stücks im Jahre 1906 verweisen. Das tonmalerische Element in der Tradition Richard Strauss ist auffällig. Andreae dachte hier, und macht es graphisch deutlich, mehrheitlich in der Vertikalen und weniger in der horizontal-melodischen Linie. Die ausgedehnte Verwendung von Chören ruft Andreaes Wirken auf diesem Gebiet in Erinnerung. Der Komponist war fasziniert von den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, ausserdem ist er ja während seines einjährigen Aufenthalts an der Münchner Hofoper mit den zeitgenössischen Strömungen des Musiktheaters ebenfalls konfrontiert worden und er verfügte über einen ausgeprägten, musikdramatischen Instinkt.

Im ausführlichen Werkverzeichnis stehen alle Werke mit Opusnummern und abschliessend zwei Werke ohne Opuszahl. Des Weiteren finden sich folgende Werke im Nachlass:

Streichquartett (Herrn Konzertmeister Karl Jahn gewidmet), 1898, Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7

Gertsch-Marsch (Oberstleutnant Gertsch gewidmet), 1901 (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Marsch der 3. Division (Neuer Bernermarsch) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Drei Intermezzi für Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Dies ira [?] (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Intermezzo für Orchester (1898) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Klavierkonzert (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Klavierkonzert in D-Dur (Orchesterstimme) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 9)

Mazurka (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Oktett in a-Moll für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Orgelfantasie (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Orpheus und Euridice, sinfonische Dichtung für grosses Orchester (wieder mit dem grafischen Kurvenverlauf der Komposition) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Regimentsmarsch 12 für Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Requiem in f-Moll (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Schützenmarsch (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Streichquartett in d-Moll (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Trio in g-Moll für Violine, Violoncello und Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Trompetenkonzert in C (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

„Über einem Grabe“ (C.F. Meyer) für Singstimme und Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Variationen über ein Thema in c-Moll für Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Violinkonzertstück in A-Dur (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Zweite Violinsonate (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Violinsonate in f-Moll (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Violinsonate in fis-Moll (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Walzer in Es-Dur für Klavier (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Bruder trink einmal! 1901 (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Départ (Henri Devain) für vierstimmigen Männerchor (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Festgesang für Männerchor und Klavier (Gottfried Keller) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7); Hug & Co. Zürich (G.H. 9578), 1947

Haarus! (Meinrad Lienert) Für Sprechchor, Trommeln und Blechbläser (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Im Krug zum grünen Kranze (Wilhelm Müller), (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

La gloire qui chante, Fragment zum 5. Akt (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Liebesflämmchen (C. F. Meyer) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Lied Jung Werner (J. V. Scheffel), vierstimmiger Männerchor (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Motto: Knie durchdrücken (Wettbewerb für Militärmärsche) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Schützenmarsch (Marsch des Schützenregiments 13) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Sechs Studentenlieder (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Sinfonie in F-Dur (1898, 1899) (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)⁸⁴⁷

Skizzenbuch zu verschiedenen Liedern (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Konzertstück in b-Moll für Klavier und Orchester (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 9)

Mehrere Skizzenkonvolute undatiert und nicht zugeordnet (Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 7)

Orgelstimme zur Matthäus-Passion von Bach

*Diese Stimmen wurden durch Franz Wüllner in Coeln gebraucht, gingen nach dem Tode Wüllners in meinen Besitz über. Ebenso die beiden Orgelstimmen zur Job. Passion und b-moll-Messe. In diesen 3 Werken wurden stets eine grosse und eine kleine Orgel verwendet, nie Cembalo oder Klavier. V. Andreae.*⁸⁴⁸

⁸⁴⁷ Mit diesem Werk trat Andreae vermutlich beim Tonkünstlerfest im Jahre 1901 erstmals vor einer grösseren Öffentlichkeit auf (vgl. Cherbuliez (1939), S. 118).

⁸⁴⁸ Stadtarchiv Zürich, VII.192. Schachtel 10

VII Notenbeispiele

(Beilage zu Kapitel III: Der Komponist)

Trio Nr. 1 f-Moll, op. 1

2. *Allegro* ♩ = 60. *I Satz.*

Violino *mp*

Violoncello

Piano *mp*

Notenbeispiel 1: 1. Satz, Takt 1

Adagio.

pp legato

legatissimo

8va

A

f

Notenbeispiel 2: 2. Satz, Takt 1

Allegro ma non troppo.

pizz.

molto legato

mf

legato

Notenbeispiel 3: 3. Satz, Takt 1

poco più mosso.

poco più mosso.

escl. b.

poco più mosso.

Notenbeispiel 4: 3. Satz, Buchstabe V

trium

poco più mosso.

Notenbeispiel 5: 3. Satz, Schluss

Trio Nr. 2 Es-Dur op. 14

Violine.

Violoncello.

Klavier.

Allegro moderato. Sehr ruhig beginnend

1 nicht schleppen

mf espr.

p

Notenbeispiel 6: 1. Satz, Takt 1

M^o sul G.

f

mf

f

f

mf

Notenbeispiel 7: 1. Satz, Ziffer 11

15 Das Tempo nach und nach beschleunigend.

Das Tempo nach und nach beschleunigend.

pp *leggiere*

p *sempre poco a poco cresc.*

p *sempre poco a poco cresc.*

sempre poco a poco cresc.

Notenbeispiel 8: 1. Satz, Ziffer 15

Molto Adagio.

Molto Adagio.

pp espr.

mf espr.

pp

Notenbeispiel 9: 2. Satz, Takt 1

39 Tempo I (etwas belebter.)

pp espressivo

mp

Tempo I (etwas belebter.)

p

Notenbeispiel 10: 2. Satz, Ziffer 39

Presto.

con sord.

mp

Presto.

sempre Ped.

Notenbeispiel 11: 3. Satz, Takt 1

36

Andante moderato, molto rubato.

espressivo
arco
mf

espressivo
arco
ff

ppp

Andante moderato, molto rubato.

p

55

ruhig beginnend, ohne zu schleppen

espressivo
p

ruhig beginnend, ohne zu schleppen

pp

Notenbergspiel 12: 3. Satz, vor Ziffer 55

40

Tempo I. (Presto.)

con sord.
p

Tempo I. (Presto.)

ppp

p

Notenbergspiel 13: 3. Satz, vor Ziffer 62

IV.

Allegro con brio, assai vivace.

senza sord.

arco

sehr rhythmisch

arco

sehr rhythmisch

Allegro con brio, assai vivace.

ff

sempre Ped.

f

Notenbeispiel 14: 4. Satz, Takt 1

54 86 Tempo I. (nicht eilen!)

ff

ff

Tempo I. (nicht eilen!)

ff

sempre Ped.

Notenbeispiel 15: 4. Satz, Ziffer 86

The musical score consists of three staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo instruction "accelerando" is written above the first staff. The piano part features a steady accompaniment of chords and triplets. The vocal parts have melodic lines with triplets and a final cadence. The score is marked with "f" (forte) and "ff" (fortissimo). The publisher's information "G. H. 4375" and "Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig." is at the bottom.

accelerando

accelerando

accelerando

G. H. 4375

Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.

Notenbeispiel 16: 4. Satz, Schluss

Chilbizyte für eine Sopran- und eine Tenorstimme mit Klavierbegleitung op. 18

Frisches Zeitmaß, nicht zu rasch.

Sie. 

Er.  *Sehr rhythmisch.* An - ne - beth - li, nimm dr Göschner, Tuen ä Ny - dle

Klavier.  *mf*

 Lie - ni gräch dys

 schwin - gel Wend hüt eis gah zä - me - ho - ke, Bö - de - le⁽¹⁾ und sin - ge.

Klavier.  *p*

Notenbeispiel 17: Lied Nr. 1, Anfang

Lebhaft.

Sie.  Är ist vo - rem Müür - li, Är stoht vo - rem Hus, 's Härz springt merschiergägem Zuem

Klavier.  *p*

Notenbeispiel 18: Lied Nr. 2, Anfang

Sie. Ziemlich langsam.

 Lie - be Bueb, i darf nüd cho, Ha keis Fyr - tig - gwän - dli. Lienesst mi am

Klavier.  *pp*

Notenbeispiel 19: Lied Nr. 3, Einsatz „Sie“

Lebhaft. etwas langsamer

Sie. *ff*

Klavier. *ff*

'Sist Chil - bi hüt, Chil - bi!

This musical score is for a song. The vocal part (Sie.) is in 6/8 time, starting with a 'Lebhaft.' (lively) tempo and then becoming 'etwas langsamer' (somewhat slower). The piano accompaniment (Klavier.) is in 6/8 time and starts with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics are 'Sist Chil - bi hüt, Chil - bi!'.

Notenbeispiel 20: Lied Nr. 4, Anfang

12 viel langsamer langsames Walzerzeitmaß

Im Dach-stuehl, im Gstüüd, — Wie ha - ni glehrt tan - ze,

Sehr belebtes Schottisch-zeitmaß Sehr langsames Mazurka-zeitmaß.

Und chan is ächt hüt?

ppp

This musical score is for a song. The vocal part (Sie.) is in 2/4 time, starting with a 'viel langsamer' (much slower) tempo and then becoming 'langsames Walzerzeitmaß' (slow waltz time). The piano accompaniment (Klavier.) is in 2/4 time and starts with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are 'Im Dach-stuehl, im Gstüüd, — Wie ha - ni glehrt tan - ze,'. The score then changes to a 'Sehr belebtes Schottisch-zeitmaß' (very lively Scottish time) and then to a 'Sehr langsames Mazurka-zeitmaß' (very slow mazurka time). The lyrics continue with 'Und chan is ächt hüt?'.

Notenbeispiel 21: Lied Nr. 4, Seite 12

Sie. Er.

Ju - hui! ju - hui, ju - hui, ju - hui! Lieb's

Ziemlich bewegtes Zeitmaß.

Klavier. *f* *mf*

This musical score is for a song. The vocal parts (Sie. and Er.) are in 3/4 time. The piano accompaniment (Klavier.) is in 3/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic, then becomes mezzo-forte (*mf*). The lyrics are 'Ju - hui! ju - hui, ju - hui, ju - hui! Lieb's'. The tempo is marked 'Ziemlich bewegtes Zeitmaß' (moderately lively time).

Notenbeispiel 22: Lied Nr. 7, Anfang

Sehr lebhaft

TRAGÖDIE

Volkmar Andreae, Op. 25.

I II
große Flöten

III
3 Oboen

Englisch Horn

Es-Clarinetten

B-Clarinetten

Baßclarinette in B

3 Fagotte

Contrafagott

I II
Corni in F

III IV
V VI

3 Tromben in B

3 Posannen

Tenortuba in B

Baßtuba

Celista

Pauken

Große Trommel

Sehr lebhaft

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Contrabasso

Dämpfer auf!

Dämpfer auf!

ppp
pizz. (poco marcato)

Voss & Co. Leipzig

Notenbeispiel 23: Ratcliff, Anfang

ziemlich langsam (Halbe)

8 Ob.

E. H.

Margarete

(Halb singend halb sprechend und Maria streichelt)

„Püppchenklein, Püppchen mein, schlie-ße auf die Äu-ge-lein! Püppchen fein, du mußt sein — nicht so kalt wie

ziemlich langsam (Halbe)

Solo-Viol.

Viol.

Viola

A. 7950 E.

Notenbeispiel 24: Ratcliff, Ziffer 31

32

Ziemlich rasch

Douglas

Ein andrer Rei-ter sprengte rasch herbei; fiel ja-sen Räubern plötzlich in den Rück-ken, und hieb drauf los mit Kraft.

Viol.

Viola

Celli

C.-B.

Notenbeispiel 25: Ratcliff, Ziffer 32

54

3 Ob.

3 Trbe. B

Cellista

Mac-Greg.

Viol.

jetzt, da kehr-te ein bei uns im Schloß ein-fahrender Stu-dent aus E-din-burgh, mit Na-men Wi-liam Ra-teliff. Den Va-ter hat' ich

Notenbeispiel 26: Ratcliff, vor Ziffer 41

Ziemlich rasch

Fag. I II

C.-Fag.

III

Cor. F

III IV

kl.-Oboek-chen in H

Die Wanduhr pikt (9 Uhr)

Ziemlich rasch

Tom: (leise gesprochen) Willie, kannst du das Va-ter unser sagen?

Willie: (lachend und laut) Wie'n Donnerwetter.

Tom: Sprich nur nicht so laut, du weckst mir ja die müden Leute auf.

Willie: Na, soll's jetzt losgehen?

Tom: Ja, doch nicht zu rasch.

Langsam beginnend

64

Willie: (schreit) „Vater unser im Him-mel, Dein Reich komme. Dein Wille geschehe auf Erden, wie im Himmel. Gib uns unser täg-lich Brot in-merdar und

Celli

C.-B.

4.7250 F.

Notenbeispiel 27: Ratcliff, Ziffer 64

A. 7250 F.

Notenbeispiel 29: Ratcliff, nach Ziffer 227

261

(Fl. III msta Fl. piccolo.)

I II
Fl.
III
Ob.
E. H.
In-Clar.
E-Clar.
Fag.
I
II
C-Fag.
I II
Cor. P.
III
V VI
I
Trio B.
II III
3 Fes.
Tromb.
Baßb.
Harfe
Celesta
Pk.
Margarete
gr. u. Alt
Sopr. u.
Tenor
u. Bass
Viol.
Viola
Celli
C. B.

(Margarete hebt die Gardine des Kabinetts auf.
Man sieht die Leichen von Maria und William Ratcliff.)
(Sie geht auf den Fußboden nach dem Kabinett und blickt durch die Gardine dasselben hinein.)
(vergnügt lachend)
Er schlüft jetzt bei Ma-rie — still, still weckt er nicht auf — — —
(aufschreckend) Sie schnappt an wie Edward und Schlo-
Zusätzlich!

2. Falt
sopr.
p. II Falt
II Falt
p. II Falt
p. II Falt

Alle
Alle
Alle
Alle
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

261

A. 7250 F.

Notenbeispiel 30: Ratcliff, Ziffer 261

Sehr rasch

262

I II
Fl.
III
I Ob.
II Ob.
E. H.
E. Clar.
B. Clar.
Baßcl.
E. Fag.
C. Fag.
I II
Jac. F.
III IV
V VI
I
Vcllo B.
II III
E. Pos.
Fagottkl.
Baßklb.
Fg.
gr. Tr.
Bsk.
Organo
Bettyl

mit Flötenabstimmung
Schlag mit 2 Becken

262

Der Vorhang fällt rasch.

Sehr rasch

Vcllo
Viola
Celli
C. B.

arco

Ende der Tragödie

Notenbeispiel 31: Ratcliff, Schluss

Die Abenteuer des Casanova op. 34

Sehr rasch. ♩ = 160. Langsam. Sehr rasch ♩ = 160.

I. II.
 3 Flauti
 III.
 (Picc.)
 2 Oboi.
 Corno inglese.
 2 Clarineti
 in B.
 Clarinetto basso
 in B.
 I. II.
 3 Fagotti.
 III.
 I. II.
 4 Corni in F.
 III. IV.
 3 Trombe in B.
 3 Tromboni
 Tuba.
 Timpani.
 Gran Cassa.
 Arpa.
 I.
 Violini
 II.
 Violen.
 Violoncelli.
 Bassi.

Notenbeispiel 32: Casanova, 1. Akt, Anfang

Notenbeispiel 33: Casanova, 1. Akt, Ziffer 6

Notenbeispiel 33: Casanova, 1. Akt, Ziffer 6

I. II. Fl.
 Picc.
 Ob.
 Cor. ingl.
 I. (B)
 Clar.
 II. (E♭)
 Cbasso (B)
 Fag.
 Clag.
 I. II. Cor. (F)
 III. IV.
 I. Tr. (B)
 II. III.
 I. II. Tromb.
 III.
 Tuba.
 Timp.
 Trgl.
 Zeit-verk.
 Neu - er: Die Flucht das Ca - sa - no - va!
 I. Viol.
 II. Viol.
 Vla.
 Vcll.
 B.

Notenbeispiel 34: Casanova, 1. Akt, Ziffer 55

130

poco rit.

103 *Sehr langsam* $\text{♩} = 120$

Fl. II.

Ob. II.

Conting.

I. (B) Clar.

II. (E♭)

Cl. basso (B)

Fag. I.

Cl. fag.

I. II. Cor. (F)

II. III.

I. Tr. (B)

II. III.

I. Tromb.

II. III.

Tuba

Tymp.

Col.

Frau d. Ingu.

in meiner fantasia bis du ge - ret - - tet bist.

Cas.

(parus, frei)

poco rit.

I. Viol.

II.

IIa.

III.

B.

Notenbeispiel 35: Casanova, 1. Akt, Ziffer 103

158 sehr ruhig $\text{♩} = 66$

Clar. in B. *pp* *muschelnd*

Fag. *pp*

Gräfin. *(Die Gräfin, als ob sie nicht gehört, wendet sich ab, geht einige Schritte nach hinten. Casanova wendet sich ebenfalls und geht hinter den Tisch auf sie zu.)*
Her- gen! Nach dem Zü- her bin ich al- lein.

Viol. I. *pp*

Viola. *pp* *div.*

Celli. *pp* *div.*

Bässe. *pp* *piac.*

22 (ziemlich rasch; mit Steigerung) $\text{♩} = 66$ *belebend* mit größter Leidenschaft steigend.

Clar. in B. *pp* *cresc.*

Fag. I. *pp* *cresc.*

Fag. II. *pp* *cresc.*

Corn. I. in F. *pp* *cresc.*

Corn. II. in E. *pp* *cresc.*

Trompeten *pp* *cresc.*

(Beide, Blick in Blick, messen sich. Das Lächeln verschwindet.) mit größter Leidenschaft steigend

Viol. I. *pp* *molto espr.* *cresc.*

Viol. II. *pp* *molto espr.* *cresc.*

Viola. *pp* *cresc.*

Celli. *pp* *cresc.*

Bässe. *pp* *arco* *cresc.*

Notenbeispiel 36: Casanova, 2. Akt, Ziffer 22

23) *Sehr rasch (Allegro) d-moll* *immer lebhaft*

Fl. *Solo*

Clar. I *in B.*

Clar. II

Fag. I

Fag. II

Triang.

Glockenspiel.

Gräfin. *Gräfin kommt zu sich, blickt wieder lächelnd auf, (Zeit lassen!) (Die Pendule schlägt sechs Uhr, und auch das Rom... und Wien... der - zäh - len.*

Sehr rasch (Allegro)

Viol. I *pizz.*

Viol. II *pizz.*

Viola. *pizz.* *2. Fülle.* *arco*

Celli. *pizz.* *1. Fülle.* *arco*

Notenbeispiel 37: Casanova, 2. Akt, Ziffer 23

220

nach und nach ruhiger werdend

sehr langsam beginnend (molto rubato) nach u. nach im Zeitmass steigend

76

Fl. I. II. *dim.* *mf* *molto rit.* *molto cresc.* *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Ob. I. II. *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Clar. I. in B. *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Fag. I. II. *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

I. II. Corni in F. *dim.* *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

III. IV. *ppp* *pp* *mp* *f*

Arpa. *p*

eine reife, üppige Schönheit, gefällt ihm am allerbesten. Gräfin, Verkäuferin, Brisette sind vergessen, nichts in der Welt interessiert ihn mehr als diese reife Schönheit.)

Casanova. Du... bist der Herbst, - trachten.

nach und nach ruhiger werdend

sehr langsam beginnend (molto rubato) nach u. nach im Zeitmass steigend

76

Viol. I. *molto rit.* *pp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Fl. II. *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Viola. *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Vcll. *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

Cb. *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

die übrigen Viol. *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

2. Pulte *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mp* *f*

3

Notenbeispiel 38: Casanova, 2. Akt, Ziffer 76

16 *Sehr rasch. d. i.* *Gemässigtcs Zeitmass 1 - 3*

Ob. I & II
Cor. I & II
Cl. B.
Cl. A.
Fag. I & II
Mfag.
F. H.
Cör. H.
M. H.
F. B.
F. A.
I. H.
Trom.
II
Tuba
Tromp.
Piaclle
Cass.
Sopr.
I.
Viol.
II
Vcllo
C.
B.

(imit. Fackenschläge) *p*
(Casanova rasch, doch gelassen, sieht dagegen den Regen, der zum Behagen der Gesellschaft neben dem Zirkelbuche liegt.)
(Er sieht plötzlich vorerachens seinen Sack, der er hinten im Büttel trug.) *Regen und Sack* *schlecht passen beide, zum zirkelichen*
— er uns, neben sie.

16 *Sehr rasch. d. i.*

Notenbeispiel 39: Casanova, 3. Akt, Ziffer 16

Notenbeispiel 40: Casanova, 3. Akt, Ziffer 30

Notenbeispiel 41: Casanova, 3. Akt, Ziffer 66ff.

Notenbeispiel 42: *Casanova*, 4. Akt, Anfang

Notenbeispiel 43: Casanova, 4. Akt, Ziffer 26

Langesames Halbesaitenmaß 4. 4. 120
molto rit. ril. 59 a tempo (sehr ruhig) (Langsames Barock)

I. II. Fl.
Corno ingt.
I. Cl. B.
II. Cl. B.
I. Fag.
I. II. Cor. F.
III. II. Cor. F.
Timp.
Arpa.
Celesta.
Cas.
Vi. I.
Vi. II.
Viola.
Vcll.
B.

(Die Töchterinnen heben die Hüllen auf, schreiten nach hinten, legen die Hüllen auf der Türtreppe zu einer Pyramide an, sammeln und wenden sich in einer anmutigen Gruppe wieder zu Casanova nach vorn.)
(Casanova, wie ein Landerer, lenkt alle und schließt mit seinen Handbewegungen.)

Langesames Halbesaitenmaß 4. 4. 120
molto rit. ril. 59 a tempo (sehr ruhig) (sehr frei im Vortrag)

Notenbeispiel 44: Casanova, 4. Akt, Ziffer 59

79 *stark beschleunigend (rasche Ganze!)*

I. II. Fl.
Fl. picc.
I. II. Ob.
Corno ingl.
I. II. Cl. B.
Cl. basso B.
I. II. Fag.
Cfag.
I. II. Cor. F.
III. IV.
I. Tr. B.
II. III.
I. II. Tr. b.
III.
Tuba.
Timp.
Celesta.
Arpa.
Cas.

f. dur
gliss.
f. dur
gliss.

(wendet sich nun zur Mitte)
Lebt er - le wohl!
Noch

79 *stark beschleunigend (rasche Ganze!)*

Vi. I.
Vi. II.
Viola.
Vcll.
B.

Notenbeispiel 45: Casanova, 4. Akt, Ziffer 79

480

81 *Langsam* ♩ = 69. (mit Größe) ♩ = 69

Langsamer *Rasch*

Fl. picc.
Ob.
Corno ingl.
Cl. B.
Cl. Bass.
Fag.
Cfag.
Cor. F.
Tr. B.
Trb.
Tuba.
Timp.
Platti
mit
Pauschlag
Platti
(27er)

Ces.

mar - ten.

81 *Langsam* ♩ = 69. (mit Größe) ♩ = 69

Langsamer *Rasch*

Vi. I.
Vi. II.
Viola.
Vcll.
B.

(Das ganze Orchester in Zitate.) *Casanova* wirft einen Blick auf *Anaïs*, dann eilt er zur Tür hinten hinaus. Seine Fingerinnen haben ihn mit ihren weißen Fingern nütgewinkt. In dem er verschwindet, folgen sie ihm mit im Boden geschlagenen traurigen Blicken nach.) *Vorhang!*

(Pronote lang und stark anhalten)

Notenbeispiel 46: Casanova, 4. Akt, Ziffer 81

Konzert für Violine und Orchester f-Moll op. 40

Andante *I.* *Violinkonzert, op. 40*

2 Fl. *f*

2 Ob. *f*

2 Cl. in Bb. *f*

2 Fag. *f*

3 Corn. in F *f*

2 Tromp. in Bb. *f*

3 Pos. *f*

2 Kb. *f*

Viol. I *f*

Viol. II *f*

Vla. *f*

Vcllo/Vclb. *f*

Andante

f

p

mp

Notenbeispiel 47: Violinkonzert, Anfang

The image displays a handwritten musical score for a Violin Concerto, Ziffer 5. The score is written on multiple staves, including staves for Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Double Bass (B.), and various woodwinds (Fl., Cl., Fg., Cor.). The tempo is marked *Allegro vivace* and the dynamics include *div.* (diviso) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into two systems. The first system shows the initial part of the piece, with the Violin part featuring a complex, fast-moving melody. The second system, marked with a circled 3, shows a continuation of the piece, with the Violin part featuring a more rhythmic, eighth-note pattern. The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 48: Violinkonzert, Ziffer 5

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score includes parts for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score includes parts for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript.

Notenbeispiel 49: Violinkonzert, Ziffer 10

Handwritten musical score for Violin Concerto, Ziffer 22. The score is written on multiple staves, including Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *Allegretto*, *Con moto*, *ppp*, *f*, *sfz*, *dec.*, and *Assai*. The score is numbered 22 in a circle. The bottom left corner features a small decorative emblem and the text "Verlag von C. F. Peters, Leipzig".

Notenbeispiel 50: Violinkonzert, Ziffer 22

Notenbeispiel 51: Violinkonzert, Ziffer 36

Notenbeispiel 51: Violinkonzert, Ziffer 36

The image shows a handwritten musical score for a Violin Concerto, specifically measure 45. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Violin (V.), Flute 2 (Fl. 2), Viola (Vi.), Violoncello (Celi.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Violin (V.), Flute 2 (Fl. 2), Viola (Vi.), Violoncello (Celi.), and Contrabasso (Cb.). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mp'. The measure number '45' is circled in the first system.

Notenbeispiel 52: Violinkonzert, Ziffer 45

Handwritten musical score for Violin Concerto, measure 63. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B.), Bassoon (Fag.), Horn I (H. I.), Horn II (H. II.), Trombone I (Trombe in B.), Trombone II (Trombe in B.), Trumpet (Tromp.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vcllo), Cello (C.), and Double Bass (B.). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. A circled '63' is written above the Violin I staff.

Notenbeispiel 53: Violinkonzert, Ziffer 63

[illegible]

Notenbeispiel 54: Violinkonzert, Ziffer 67

Matthias von Orelli

1976 in Zürich geboren. Bis 2003 Studium der Musikwissenschaft, Italienischen Literaturwissenschaft und Musikethnologie an der Universität Zürich. Umfangreiche musikalische Ausbildung (Dirigier- und Kompositionsunterricht). 2007 *Diploma of Advanced Studies* in Arts Administration an der Universität Zürich.

Mitgründer und Geschäftsführer der auf Musikvermittlung und Beratung spezialisierten Beratungsfirma *introducemusic GmbH* in Zürich.

2005-2006 Mitarbeiter im Management des von Claudio Abbado gegründeten Gustav Mahler Jugendorchesters (GMJO) in Wien. Seit 2007 Assistant Manager einer internationalen Künstleragentur in Zürich.

Mehrere Buchpublikationen: u.a. Briefwechsel Carl Orff und Ferdinand Leitner (Schott Mainz, 2008), Biografie über Rolf Urs Ringger (2005), Festschrift für Nello Santi (2001), Unbekannte Briefe von Giuseppe Verdi (2009).

April 2009